

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y
alteridad en la literatura occidental
(siglos XIX y XX)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Carmen Rus Pérez

DIRECTOR

Luis Martínez-Falero Galindo

Madrid, 2018

ÍNDICE

Resumen.....	3
Abstract.....	7
Agradecimientos.....	12
1. Introducción.....	13
1.1. Propósito.....	13
1.2. Corpus literario.....	20
1.3. Cuestiones metodológicas.....	25
1.4. Estructura de la tesis.....	32
2. Introducción al pensamiento de René Girard.....	34
2.1. Deseo mimético.....	35
2.2. Antropología.....	39
2.3. El deseo mimético en la literatura francesa.....	44
2.3.1. Stendhal según Girard.....	45
2.3.2. Flaubert según Girard.....	50
2.3.3. Proust según Girard.....	55
2.4. Sociocrítica de Pierre Bourdieu y pensamiento de René Girard.....	60
3. El deseo mimético en la obra de Katherine Mansfield.....	73
3.1. La génesis del deseo en Katherine Mansfield.....	75
3.2. El sujeto múltiple.....	80
3.3. El ideal de la “verdadera” identidad y la filosofía de Girard y Levinas.....	88
3.4. El yo como <i>voyeur</i> del otro.....	97
3.5. Mediación interna y mediación externa durante la enfermedad y el exilio.....	105
4. El deseo mimético en <i>Fortunata y Jacinta</i> y <i>La Regenta</i>.....	116
4.1 Héroes y heroínas en <i>Fortunata y Jacinta</i> y <i>La Regenta</i>	116

4.2. El proceso victimario en <i>Fortunata y Jacinta</i> y <i>La Regenta</i>	144
4.3. La literatura en <i>Fortunata y Jacinta</i> y <i>La Regenta</i>	160
4.4. Contagio mimético en <i>Fortunata y Jacinta</i> y <i>La Regenta</i>	173
5. Trascendencia desviada y narrativa en lengua alemana.....	187
5.1. <i>El tambor de hojalata</i> y <i>Helada</i> como textos del escándalo.....	192
5.2. Lenguaje y mecanismo del chivo expiatorio en <i>El tambor de hojalata</i> y <i>Helada</i> ..	215
5.3. Autonomía y contagio mimético en <i>El tambor de hojalata</i>	219
5.4. Relaciones triangulares en <i>Helada</i> y <i>El tambor de hojalata</i>	229
5.5. Fetichismo y deseo mimético en <i>El tambor de hojalata</i>	246
5.6. Imágenes de la religiosidad arcaica en <i>Helada</i> y <i>El tambor de hojalata</i>	251
6. Juegos de la edad tardía como novela del deseo mimético.....	264
6.1. Mímesis y estructura del deseo mimético	
en <i>Juegos de la edad tardía</i> de Luis Landero.....	267
6.2. Perspectiva romántica ante la impostura.....	272
6.3. Del deseo autónomo al deseo social.....	276
6.4. El deseo mimético en la España de la novela.....	286
6.5. La renuncia al objeto.....	292
6.6. Dobles y diferencia en <i>Juegos de la edad tardía</i>	296
6.7. Soledad y alejamiento del prójimo.....	307
7. Conclusiones.....	349
Bibliografía.....	370

RESUMEN

Esta tesis, titulada *Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y alteridad en la literatura occidental (siglos XIX y XX)*, pretende, en primer lugar, ofrecer una perspectiva general de los presupuestos críticos de René Girard y de su trabajo hermenéutico sobre los textos literarios a los que sometió a un exhaustivo estudio. En segundo lugar, quiere explorar cómo responden al paradigma mimético algunas obras nunca exploradas por el crítico y antropólogo francés. No se han escogido unas obras cualesquiera, sino aquellas que, por diversos motivos, como pueden ser la biografía personal de sus autores, el momento histórico en el que fueron escritas, o la perniciosidad de la relación intersubjetiva entre sus personajes, nos han parecido idóneas para un estudio comparado inspirado en el que Girard realizó.

Si conseguimos justificar satisfactoriamente que la narrativa de nuestro corpus participa de la intuición sobre la naturaleza del deseo que Girard atribuyó a estos grandes maestros, estaremos dotando a la teoría mimética de nuevas pruebas de que la andadura literaria occidental iniciada con Cervantes bebe de una herencia filosófica común relacionada con el legado evangélico que se habría manifestado también en autores tan dispares como Mansfield, los realistas españoles, Grass, Bernhard y Luis Landero.

La antropología de Girard explica la génesis de la violencia en las comunidades humanas a través del deseo mimético, y por eso nos parecía especialmente pertinente analizar la relación intersubjetiva en la literatura de una nación, la nuestra, que ha conocido una exacerbada violencia entre iguales en su pasado reciente.

A través del realismo español de Pérez Galdós y Clarín nos hemos detenido sobre el momento en que la sociedad se configuraba en torno a unas dinámicas que finalmente llevarían a la violencia generalizada entre seres humanos de una misma comunidad. En *Juegos de la edad tardía* de Landero (1989) hemos buscado señales de la transformación en el imaginario colectivo de los españoles y de la revolución secular que Girard atribuye, precisamente, al legado subversivo de Cristo y a su reivindicación del individuo, pero esta vez en una sociedad particularmente retrógrada y romántica, en la que diferenciaciones estrictas en torno al concepto de españolidad, la diferencia entre clases y la división campo-ciudad tuvieron vigencia hasta bien entrado el siglo XXI.

La Guerra Civil española, el mito de las dos Españas o la caracterización cainita que Antonio Machado hiciera de nuestra nación los hemos considerado todos síntomas

de la vuelta al primitivismo prevista por Girard para nuestra civilización, con el agravante de que se dieron, curiosamente, en una sociedad intensamente influida por la Iglesia católica. El nuestro ha sido, por tanto, un esfuerzo consciente por dirigir nuestra atención a lo que queda de la lectura girardiana del mensaje de Cristo en nuestra cultura. En concreto, hemos buscado las huellas, desde Cervantes hasta Landero, del rechazo rotundo del sacrificio y el mito efectuado por Jesucristo, mientras que a lo largo del camino nos hemos detenido en los escollos específicamente españoles, o comunes a la civilización occidental pero que han persistido en formas específicas a nuestro contexto, a la realización del reino de un dios en la tierra, en otras palabras, a un verdadero humanismo universalista antisacrificial.

No es solo la exacerbada importancia que se le da al individuo en nuestro tiempo la que nos ha llevado a buscar en Girard la explicación a ciertos fenómenos específicamente contemporáneos. También nos ha inspirado que se esté cumpliendo la profecía del autor de que, desafortunadamente, la indiferenciación sin subterfugios sacrificiales solo puede acarrear un recrudecimiento de la competitividad violenta y una paradójica vuelta al sacrificio y al mito. De hecho, nuestra sociedad se está polarizando y se han revelado los límites del humanismo cristiano. Nunca habían estado tan vigentes, tal vez desde la Segunda Guerra Mundial, los titubeos a la hora de aceptar la humanidad del extranjero como primordial, por ejemplo.

Hemos encontrado en todas las obras de nuestro corpus trazas de una concepción del ser humano que concuerda con el teorema mimético que afirma que “la grande et vraie littérature montre que l’accomplissement de soi par le désir est impossible” (Girard 2010b: 190). Pero lo cierto es que hemos encontrado también, en algunos de estos autores, indicios que podrían justificar la presunción contraria, aquella que defiende que el deseo, como el afán de Gregorio Olías, es la manifestación autónoma del ser del sujeto. Ello aproxima nuestra conclusión a la idea de Cesáreo Bandera que considera la literatura un *Refugio de la mentira* (2015) cuya relación con la revelación católica de Girard sería tan estrecha como problemática. Consideramos que este aspecto problemático se debe al hecho de que la literatura bebe de la tradición cristiana al tiempo que hunde sus raíces en el ritual, en el mito y en filosofías divergentes del mensaje antisacrificial que Girard atribuye al Nuevo Testamento.

A lo largo de nuestro análisis han aparecido interesantes coincidencias temáticas entre las obras de nuestro corpus, entre sí, y entre estas y las del corpus de René Girard. La más significativa es la preocupación común por las víctimas y por la responsabilidad

del individuo ante la violencia comunitaria o interindividual, dos de los elementos esenciales de la exégesis bíblica de Girard. Hay otra serie de cuestiones, como la realización casi siempre problemática de la autonomía en el contexto de la relación intersubjetiva, que también aproximan a nuestros autores a la interpretación que Girard hiciera del Catolicismo.

En Katherine Mansfield hemos encontrado la interesante alternancia entre una vivencia idólatra de la alteridad y el profundo desprecio o decepción ante la misma, que asociamos con la situación de exterioridad de Mansfield como escritora y ser humano respecto de un centro reverenciado de poder (Londres), y de reclusión al final de su vida a causa de la enfermedad.

Helada (1963) y *El tambor de hojalata* (1959) han puesto de manifiesto que el diálogo entre diferentes herencias occidentales se reproduce en literatura. En Grass hemos encontrado una especial relación con Nietzsche, porque su protagonista insiste en ridiculizar la figura de un Cristo impotente ante los acontecimientos y que se deja sustituir por el enano Óscar, ávido de creación y de experiencias y una figura marcadamente dionisiaca.

Por ello hemos creído encontrar en Óscar al más romántico de todos los personajes protagonistas de nuestro corpus. Pero, al igual que sucedía en Nietzsche, en *El tambor de hojalata* se le reserva un papel de excepción al Cristo sacrificado, por mucho que se transgreda su figura, hasta el punto de ser precisamente la figura mítica central de la obra, con la que Óscar establece su principal diálogo. En cualquier caso, lo que sin duda tiene un papel de excepción es la moral defendida por el Cristo denostado, ya que la segunda parte de la obra supedita el crecimiento del ser humano Óscar al reconocimiento de la culpa y la confesión de sus crímenes.

Hemos encontrado reminiscencias bíblicas, pero también platónicas, en una de las escenas clave de *Helada*, en la que el pintor se encuentra con un cadáver al borde del camino. Ello nos ha permitido incidir sobre la subversión de la que es capaz la literatura (su obsesión por cuestionar tanto la violencia como los lugares comunes y los prejuicios comunitarios) y comprobar que esta es, como apuntábamos, un territorio entre el mito y la desmitificación que puede generar nuevos héroes y nuevos villanos en la mente del lector, cuando la lectura sucumbe a la tentación de categorizar a los personajes de forma maniquea.

Después de haber concluido nuestro análisis de *Fortunata y Jacinta* (1887), en el cual, entre otras cosas, hemos aportado una lectura de la novela en la que se recalcan

los efectos sobre la experiencia individual de la desintegración de las tradiciones, cayó en nuestras manos el discurso de Pérez Galdós, pronunciado al ingresar en la Academia de la Lengua Española (1897), en el que el propio autor incidía sobre la deriva de la sociedad española que se encontraba en proceso de superar, en virtud de la educación y el progreso, los estamentos y clasificaciones estrictos del pasado. Dentro de la lógica girardiana, el mismo auge del igualitarismo y el individualismo y la renuncia al mecanismo sacrificial podrían haber derivado en una imposibilidad de contener la violencia intestina en el caso de España.

Proponemos una lectura de la obra de Clarín en la que Ana Ozores y sus circunstancias son un vehículo a través del cual se puede llegar hasta los dos temas esenciales que especificamos a continuación: el hambre metafísica del ser humano occidental y la propensión de cualquiera de nosotros a una idolatría estéril. Cuando se descubre el velo que recubre el amor y el deseo idólatras, la pasión de Ana Ozores resulta tan humillante como el beso del sapo. Nuestro estudio considera esenciales, y una auténtica clave de lectura, las palabras de la protagonista cuando dice: “yo también soy cómica, soy lo que mi marido” (Alas “Clarín” 2005: 607). Precisamente porque sus palabras son extrapolables a muchos otros personajes de otras obras narrativas españolas, desde Sancho Panza hasta la suegra de Gregorio Olías.

Por último, hemos llevado a cabo un análisis especialmente exhaustivo de la única novela contemporánea en castellano del corpus, *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, con objeto de comprobar si han llegado a nuestra literatura más reciente los vestigios de la herencia evangélica específica que Girard presupone a la novelística occidental, y que hemos encontrado en Galdós y Clarín. Los fracasos de Gregorio, junto a los de tantos otros personajes, nos permiten reparar en otra filosofía posible, que consideramos más humanista y antisacrificial que la que atribuye a la ficción una “nobleza cervantina”, diametralmente opuesta a la idea de “nobleza cervantina” que nosotros podemos formular.

Como resultado de nuestra adopción de una perspectiva girardiana, hemos intentado tomar distancia de cierta tendencia crítica a idolatrar al hombre enajenado que se evade en la literatura. Principalmente, porque creemos que el bonito sueño de trascendencia a partir de este u otro ídolo secular oculta el mecanismo en función del cual se generan las víctimas. Afortunadamente, este análisis comparado nos ha facilitado reparar en valiosas advertencias contenidas en las novelas estudiadas sobre la

peligrosidad de encumbrar el ensueño, el mito y la ficción en detrimento del ser humano y su prosaica insuficiencia esencial.

Hemos concluido, asimismo, que no puede ser sino un acto de fe considerar la reivindicación de la autonomía del individuo más allá de la vanidad y de los espejismos del deseo como el producto de una suerte de epifanía religiosa. Más científico resultaría, tal vez, atribuir la evolución de la narrativa occidental a la propagación de un mensaje, católico sin duda en su esencia, de literato a literato, a partir del legado humanista y desmitificador que define a nuestra civilización y que, eso sí, tiene su punto de partida más evidente en el texto bíblico, esencial en las bases del imaginario antropológico occidental.

Por último, nos atreveremos también a afirmar que ha quedado demostrado lo fácil que resulta generar ídolos y condenar a estamentos sociales o a individuos tanto en el arte como en el ejercicio de lectura y en la labor crítica. Nosotros hemos pretendido evitar hacerlo, y hemos querido recuperar la reivindicación de la víctima y el rechazo a la violencia que Girard convirtió en claves de lectura, para hacer justicia tanto al texto bíblico que forma parte de nuestra herencia como a los novelistas que han recogido su testigo o adoptado una perspectiva análoga.

ABSTRACT

This thesis, titled *Mimetic Desire and Narrative Fiction: Autonomy and Otherness in Western Literature of the XIXth and XXth century*, sought to provide a general overview of René Girard's critical paradigm and general hermeneutics. Moreover, it envisioned a comprehensive exploration of how certain literary works that were never studied by Girard would respond to such a paradigm. The works selected as subjects of analysis are all literary pieces that, for various reasons, such as their author's respective biographies, the time at which they were written, or the insight they offered as regards intersubjective human relations, seemed particularly appropriate for the endeavour at hand.

If we managed to prove that the nature of desire, as expounded by Girard, functions in the narratives of our corpus as he believed it did in the works of his great masters, we would be arming the mimetic theory with new evidence that there is indeed a common philosophy, rooted in the Christian message, present in many Western literary phenomena that can be traced as far back as Cervantes.

The works that we are going to test against Girard's views were written by Katherine Mansfield, Spanish realists Galdós and Clarín, Grass, Bernhard, and Luis Landero.

Girard's anthropology explains human violence as a consequence of mimetic desire. This is why it seemed particularly relevant to analyse intersubjectivity in Spanish literature, which itself is a cultural product of a nation that underwent a serious case of widespread communal violence in somewhat recent times.

Perez Galdós and Clarín guided us through that time in our History when Spanish society was taking on a particular shape, and embracing a series of dynamics that would eventually lead to uncontrollable, generalised violence amongst members of the same community. We approached *Juegos de la edad tardía* (1989), by Luis Landero, as a novel that could provide evidence of the transformation that took place in the Spanish people's collective imagination, as well as of the secular revolution facilitated, according to Girard, by Christ's subversive defence of the individual. Landero's story is set in a society that is particularly backwards and romantic, where clear-cut distinctions related to geographical or social origins, or myths such as the notion of "españolidad", were still meaningful in a XXth century context and would continue to be so in the following century.

The Spanish Civil War, the myth of the "two Spains" or Antonio Machado's depiction of our nation as one particularly prone to murderous envy have all been considered signs of what Girard warned of: a return of the archaic. But, in our country's case, coincidentally, this takes place in a society where the Catholic Church was extremely influential. We have consciously sought what remains of Christ's message, as interpreted by Girard, in our culture. More specifically, we have sought traces of Christ's condemnation of sacrifice and myth in Cervantes, other later novelists inspired by him, and, finally, Luis Landero. Our journey has allowed us to determine which obstacles that prevent the realisation of a truly anti-sacrificial humanism of universal scope may be intrinsically Spanish or particularly acute in our country.

The modern obsession with the individual is only one of the reasons that led us to seek a Girardian explanation of phenomena that are contemporary at their very core. We have also been inspired by the fact that Girard's prophecy regarding the consequences of a lack of differentiation is observably being fulfilled in our midst. The shortage of sacrificial mechanisms, according to our author, must result in competitive violence and a paradoxical return of sacrifice and myth. And, in fact, our society is becoming increasingly polarised, and, unfortunately, the limits of Christian humanism have been

revealed. Since World War II, the reluctance to prioritise the foreigner's humanity had never been this prevalent.

We have found, in all of our literary works, a common ground that seems to confirm that “la grande et vraie littérature montre que l’accomplissement de soi par le désir est impossible” (Girard 2010b: 190). However, we have also found evidence in some of our selected authors of the opposite supposition, one that considers human desire a manifestation of the subject's true self, for instance in Gregorio Olías' “afán” (his will, thriving, or longing). This has led us to conclude that Cesáreo Bandera might have been right when he claimed, in his work *Refugio de la mentira* (2015), that literature is the realm where lies can most naturally thrive, a field deeply linked to Girard's catholic revelation but also perpetually at risk of turning its relationship with it into a problematic one. We believe that this troublesome aspect could be due to the fact that Western literature has been shaped by Christian tradition as much as it has been influenced by other cultural forces, such as ritual, myth, and divergent philosophies that do not necessarily share Christian condemnation of sacrifice as described by René Girard.

Our analysis has highlighted interesting similarities between the themes of our selected works amongst themselves and these common themes and those in René Girard's own literary corpus. The most significant one is a common interest for victims and the individual's responsibility before communal or interindividual violence, two of Girard's central interests when interpreting the Bible. There are other questions, such as the ways in which autonomy is hindered in intersubjective relations, that also bring our authors closer to Girard's reading of Catholicism.

Katherine Mansfield has offered interesting instances of an experience of the idealised Other that turns into profound disappointment and hatred. We have inferred that Mansfield's life in the outskirts of a cultural powerhouse such as XXth century London, and her own health condition, that forced her to live as an outcast, are factors deeply related with her vision of Otherness as either a distant God or a despicable bully.

Frost (1963) and *The Tin Drum* (1959) have in turn proven that literature brings together different conflicting Western traditions and worldviews. Grass seems to be particularly close to Nietzsche, for his main character in this novel insists on depicting Christ as a belittled fake deity unable to stop catastrophe, subject to impersonation by Oscar the dwarf, who is also an extraordinarily creative, vivid, and dionysiac figure.

Thus, we have found in Oscar the most romantic of all the main characters in our literary corpus. However, exactly as in Nietzsche's own case, the *Tin Drum* puts the

sacrificed Christ at the centre of the story, regardless of how much his figure and power are second-guessed. After all, Oscar keeps going back to Christ to either mock him, establish a conversation with him, or self-appoint himself his legitimate heir. In any case, Christian morals play a leading role in Oscar's story: the second part of the novel is all about how human development is deeply linked with accountability for past crimes, confession and guilt.

We have found Biblical traces, but also Platonic ones, in one of *Frost's* key scenes, where the painter encounters a dead body. This has allowed us to question ourselves about the subversive role of literature, about the novelists' common interest in questioning the role of violence, but also about their dissatisfaction with commonplace things and societal prejudice. We have concluded that literature is, as previously pointed out, a territory where myth and demystification seem to be equally fruitful and pertinent, and a cultural product particularly efficient in generating "bad guys" and "good guys" in the mind of the reader, if the latter is not careful.

Once we finished our analysis of *Fortunata y Jacinta* (1887), wherein we stressed the effects of the disintegration of traditions on the individual, we read Pérez Galdós' acceptance speech on the occasion of his new membership with the Spanish Real Academia de la Lengua Española (1897), where he expressed concern about the trajectory of the Spanish society of his time, which was undergoing many instances of transgression as a consequence of education and progress. Girard's logic finds one of the reasons for unsuccessful restraining of internal violence in the success of individualism and egalitarianism, which provides a new possible reading of the causes behind the Spanish XXth century war case.

As far as Clarín and Ana Ozores are concerned, we would like to defend a reading of the character and her circumstances as vehicles used by the writer to address the following two key issues: metaphysical longing in the human being, and the propensity in each of us towards sterile idolatry. When Ana's love and desire are unveiled as mere cases of idolatry, Ana's experience of passion proves to be as humiliating as a toad's kiss. Our study places focus on Ana's words (that have been used as a key for reading the entire novel) when she says: "I am as much of a comedian as my husband" (Alas "Clarín" 2005: 607) precisely because her words apply to many of the other characters in Spanish narrative, from Sancho Panza to Gregorio Olías' mother in law.

Finally, we have carried out a particularly comprehensive analysis of the only contemporary Spanish work in our selection, *Juegos de la edad tardía* by Luis Landero,

with a view to determining whether some of Girard's Catholic truths pervade recent literary efforts in our language, as was the case for Galdós and Clarín. Gregorios' flaws and failures, when considered alongside those of all the other characters in our corpus, allow us to weigh another possible notion of Cervantes' "nobility", besides the one that has been in vogue for many years now.

As a result of our Girardian approach, we have tried to distance ourselves from a certain trend in literary criticism that somehow idealises madness. And this, mainly because we believe that behind beautiful dreams of transcendence facilitated by secular deities lies a mechanism that produces victims. Fortunately, this comparative analysis has reinforced invaluable warnings made by the authors themselves in their works of fiction, regarding dangers involved by the romanticising of dreams, myths and fiction.

We believe that Girard's diagnosis of literary genius as a religious epiphany must be deemed a conclusion inspired by personal faith. It may be more scientifically accurate to consider Western literature's journey as the diffusion of a certain, Catholic in essence, message that has propagated from one writer to the next across the Western world and beyond. This humanistic, demystifying message is key to understanding our civilisation. The New Testament must be, however, acknowledged as the first historic instance of this perspective in favour of the victim. Consequently, it should also be considered essential to the configuration of the Western anthropological worldview.

Finally, we would like to stress how easy it has proven to turn literary works into new sources of idols and demons from different social layers or groups. This seems to happen in art more easily than we may have thought, but it happens as much in the act of reading as in exercising literary criticism. We have tried to avoid this risk, while celebrating the justice that literature has done to victims worldwide throughout Western history. Girard has turned the condemnation of violence into a reading tool, and we have only tried to apply it. It seems to have proven a useful way to underline the Bible's key role in Western literary creation. Our efforts have also resulted in the realisation that literature may have continued to explore the new possibilities that the gospels offered to human beings, in terms of freedom, responsibility and understanding.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, que, como Juanín a Jacinta, me tiene hecha una idólatra.

Al Doctor Luis Martínez-Falero Galindo, por ser psicólogo, maestro, amigo, y demostrar sus excelentes dotes de escritor a la hora de abordar mi personaje.

A Dori, por hacerme torrijas. A Juanjo, por compadecerse de mí.

A María, por escuchar mis problemas con la justicia poética.

A Luis y Óscar, por ser tan buenos amigos.

A Bro, por felicitarme siempre por teléfono.

A mi madre, por todo.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Propósito

Girard dedicó su obra temprana *Mensonge romantique et verité romanesque* (1961) a analizar los efectos del deseo mimético en los personajes de una serie de novelas occidentales, reivindicadas por el crítico en virtud de su capacidad para revelar la estructura triangular del deseo humano según su propia hipótesis: a saber, que el deseo humano no es un deseo autónomo, sino uno mediado por el otro. Entre los autores de aquel corpus había tres franceses (Stendhal, Proust y Flaubert), un ruso (Dostoievski) y un español (Cervantes). Aunque la lectura que Girard hizo de esos textos en esta obra crítica fue totalmente novedosa en su época, todas son novelas canónicas de la tradición occidental. El autor francés defiende que existe una unidad entre todas ellas y que pasar por alto sus similitudes sería un error por parte del crítico literario.

Girard expuso en los términos que reproducimos a continuación su propósito principal cuando escribió *Mensonge romantique*:

El momento decisivo fue cuando leí *El eterno marido*. Vi que contenía exactamente el mismo análisis que *El curioso impertinente* de Cervantes. El hecho de darme cuenta de que el descubrimiento se refiere a lo mismo en ambos casos, pese a que, desde un punto de vista formal, lingüístico o estético, los dos textos son completamente diferentes, me convirtió ya en el “realista mimético” que reconocidamente solo llegué a ser más adelante. Fue seguramente en esa época cuando más libros leí, movido sobre todo por mi gran interés por los elementos religiosos o sacrificiales que pudiese encontrar en los textos. (Girard en Lagarde 1994: 11-25)

Fueron estas sencillas declaraciones de Girard las que inspiraron el presente trabajo. Nos pareció que la coincidencia entre los análisis de *El eterno marido* (1870) y de *El curioso impertinente* (1605) se podía extrapolar a otros análisis en otras obras literarias. Así, tal vez, el “recorrido” de Girard se vería enriquecido y su selecto grupo de “grandes obras literarias” ampliado. Resultaba ligeramente sorprendente que Girard hubiera pasado por alto, por ejemplo, las coincidencias entre el tratamiento del deseo en *Madame Bovary*, a la que dedica un capítulo entero de su obra, y *La Regenta*, más aun cuando los elementos sacrificiales y religiosos en esta última la convierten en una obra particularmente sugerente para cualquier crítico interesado por la trascendencia desviada.

De esta idea inicial surgieron otras nuevas y nuevos propósitos, que nos disponemos a exponer a continuación.

Esta tesis pretende, en primer lugar, ofrecer una perspectiva general de los presupuestos críticos de René Girard y de su trabajo hermenéutico sobre esos textos a los que sometió a un exhaustivo estudio. En segundo lugar, queremos explorar cómo responden al paradigma mimético algunas obras nunca exploradas por el crítico y antropólogo francés. No se han escogido unas obras cualesquiera, sino aquellas que, por diversos motivos, como pueden ser la biografía personal de sus autores, el momento histórico en el que fueron escritas, o la perniciosidad de la relación intersubjetiva entre sus personajes, nos parecían idóneas para un estudio comparado inspirado en el que Girard realizó con las obras canónicas *Rojo y negro* (1830), *Madame Bovary* (1856), *A la busca del tiempo perdido* (1913-1927), *Los hermanos Karamázov* (1880), *El Quijote* (1615) y la obra dramática de Shakespeare.

La pretendida unidad que Girard defiende en la gran novela occidental permite lanzar la hipótesis de que el canon literario de la escuela girardiana habría de estar formado por aquellas obras que participen de la unidad que Girard atribuyera a las novelas arriba citadas. En sus propias palabras:

L'histoire du roman est un peu comme une prolongation de la sagesse biblique. Il doit y avoir là une nécessité irréductible. Je crois que c'est dans le roman que se révèle la vérité, mais en même temps qu'il y aurait comme un canon, des textes canoniques de la révélation romanesque. (Girard 2010c: 16)

Aquellas obras que muestren similitudes en su tratamiento del deseo merecerían, como mínimo, ser consideradas candidatas a inscribirse en la herencia occidental consagrada por Girard. Si conseguimos justificar satisfactoriamente que la narrativa de nuestro corpus participa de la intuición sobre la naturaleza del deseo que Girard atribuye a estos grandes maestros, estaremos dotando a la teoría mimética de nuevas pruebas de que la andadura literaria occidental iniciada con Cervantes bebe de una herencia filosófica común relacionada con el legado evangélico que se habría manifestado también en autores tan dispares como Mansfield, los realistas españoles, Grass, Bernhard y Luis Landero. Nuestra hipótesis final es que no solo en los grandes autores de Girard se revelan los espejismos del deseo desde un punto de vista antimítico, y que existen otras novelas sobre las que este no tuvo tiempo de detenerse, que insisten en estas dos cuestiones

fundamentales: la reivindicación del individuo ante una sociedad criminal, y la revelación de una tendencia de la sociedad occidental a abrazar un cierto neopaganismo primitivista cada vez más acuciante. Hay motivos sencillos que explican que los autores que nosotros hemos seleccionado no hayan sido comentados hasta la fecha por la escuela mimética, por ejemplo, su localización a las afueras del canon (en el caso de Mansfield) o la natural familiaridad especial de Girard con las obras literarias de su patria natal.

El objetivo principal de este trabajo será, por tanto, el de proporcionar pruebas que permitan atribuir a los autores de nuestro corpus algunas intuiciones análogas a las intuiciones que Girard atribuye a los del suyo. Durante la realización de este esfuerzo por revelar similitudes entre las perspectivas de diversos escritores occidentales, nos recrearemos también en las modulaciones y variaciones en el tratamiento del deseo, la autonomía, el sacrificio, la responsabilidad y la culpa, entre otros temas relevantes en un estudio girardiano, que aparezcan en cada una de las obras que hemos seleccionado. Aunque abrazamos abiertamente la propuesta de Girard de reconciliar la literatura occidental con su herencia cultural específica, en particular con su herencia cristiana, nos interesan también los matices y las diferencias de cada escritura, que entendemos como manifestaciones de las muy diversas condiciones de gestación de cada obra, como por ejemplo las diferentes procedencias de los autores, las diferentes filosofías o presupuestos críticos con los que aquellos simpatizaban, etc.

Reducir toda la narrativa occidental al común denominador del deseo mimético es un ejercicio interesante porque puede ayudarnos a entender mejor, entre otras cuestiones, la trayectoria que ha seguido nuestra civilización desde el mundo clásico hasta nuestros días y el alcance que tuvo la ruptura que originó el Cristianismo entre un estadio de nuestra cultura y el que le precedió. Pero, por interesante que sea descubrir la unidad en la multiplicidad de diversas creaciones literarias, nos ha parecido esencial respetar los puntos de vista y los intereses particulares de cada autor, porque, si bien el esteticismo de una Mansfield influida por el simbolismo no aportaría nada, en principio, a un estudio del deseo mimético, no deja de ser la manifestación artística de una serie de presupuestos filosóficos y críticos que forman parte del devenir de la cultura occidental que al fin y al cabo es, junto a las obras, el objeto tanto de nuestro estudio como del propio Girard. Creemos que también Günter Grass, cuando se aleja del Realismo y de la concepción del ser humano como criatura sometida a la constante interferencia mimética para crear un nuevo monstruo mítico como es ese Óscar perfectamente autónomo de la primera parte del *Tambor de hojalata*, tiene algo que aportar a la teoría mimética, pese a que esta se

haya interesado hasta ahora principalmente por un aspecto de la literatura muy concreto y siempre el mismo: el *romanesque* antimítico. Justificamos esta afirmación porque, igual que Girard recurre a los mitos para explicar la diferencia fundamental que existe entre ellos y el Cristianismo, tal vez si nosotros incluimos las manifestaciones en literatura occidental de posturas filosóficas contrarias al Cristianismo según lo entiende Girard, o incluso instancias de la persistencia del mito de la autonomía postromántica, podamos constatar los límites de la capacidad de nuestra civilización para interpretar y hacer suya la revelación cristiana de Girard. Ello también nos permitiría estudiar la tensión entre las diferentes herencias filosóficas de un Occidente que no ha bebido únicamente del Nuevo Testamento, sino también de Nietzsche, del judaísmo, y de hecho, también de lecturas míticas de la propia Biblia que difieren ampliamente de la lectura que de la misma ha hecho Girard. Precisamente en la brecha insalvable entre Óscar y cualquiera de sus lectores se pueda aprender también a distinguir entre la realidad de la condición humana tal y como la entiende Girard y el sueño romántico que, según este, la deforma y la niega.

La antropología de Girard pretende explicar la génesis de la violencia en las comunidades humanas a través del deseo mimético, y por eso nos ha parecido especialmente pertinente analizar la relación intersubjetiva en la literatura de una nación, la nuestra, que ha conocido una exacerbada violencia entre iguales en su pasado reciente. El siglo XX español estuvo marcado por el odio fratricida, y ello nos ha llevado a prestar una especial atención a los temas subrayados por Girard en la narrativa española en dos estadios concretos de nuestra sociedad: el XIX previo a la contienda y el Franquismo en su fase de progresiva desintegración.

Girard cree que nuestro mundo contemporáneo es una época en la que se vive una acusada crisis de las diferencias, cuyo fin natural sería una manifestación de violencia redoblada consistente en la transferencia unánime y catártica de las rivalidades intestinas sobre la víctima. Pero el autor considera irreconciliable un fenómeno así con la especificidad occidental del humanismo universalista que él considera un legado del Catolicismo. Como resultado, la sociedad occidental contemporánea presentaría una confluencia única en la historia: una indiferenciación cada vez más aguda relacionada con la ausencia de ritos y mitos efectivos, y un respeto a las víctimas que imposibilita la efectividad de la violencia sacrificial. Hoy en día nos encontraríamos, por tanto, con una crisis mimética en la que imperaría una violencia que se alarga en el tiempo en virtud, precisamente, de un legado cristiano antisacrificial que impediría una resolución victimaria efectiva. El mecanismo del chivo expiatorio en su forma arcaica más pura, que

culmina en una violencia ritual capaz de devolver la calma a la comunidad, nos remite normalmente, en la obra teórica de Girard, a sociedades altamente ritualizadas en comunidades primitivas supersticiosas y fuertemente jerarquizadas. Ello no eximiría a nuestra sociedad de recurrir a sucedáneos sacrificiales de todo tipo, entre los que Girard cuenta, por ejemplo, la anorexia nerviosa:

El mundo moderno suprime la religión pero produce nuevos ritos mucho más penosos, mucho más terribles que los del pasado, ritos que entroncan con lo religioso arcaico de un modo que está aún por definir. (Girard 2009: 79)

Lo cierto es que, en el caso concreto de España, persisten en la memoria colectiva casos como el del asesinato de García Lorca o el de, por ejemplo, los crímenes de Puerto Hurraco, una eclosión de violencia indiferenciada que culminó en una auténtica espiral de represalias. También siguen presentes en muchas familias las historias de acusaciones de corte inquisitorial en muchos pueblos contra algunos de sus vecinos, donde se acusaba injustamente al prójimo por una envidia muy doméstica entre seres que convivían de cerca en sus estrecheces y sus miserias. Se trataba de fenómenos sociales en los que se alegaban pecados políticos que en numerosas ocasiones escondían cuitas más “de andar por casa”. Se fingía creer, y de hecho se creía, en la justificación moral del sacrificio de las víctimas con una pasión que ahora entendemos como “desviada”, probablemente transferida hacia la supuestamente abominable ideología o los supuestos crímenes y pecados del prójimo, pero originada en realidad en la codicia que despertaban sus posesiones. O tal vez, en línea con el pensamiento de Girard, el ser mitificado de ese otro, o en línea con Bourdieu, su prestigio socialmente atribuido.

Según Girard, la diferencia entre el mito de Edipo y los recuentos históricos de los pogromos y las cazas de brujas medievales reside precisamente en el carácter histórico de los segundos, que no disimula que las víctimas fueron precisamente eso, víctimas, frente al carácter mítico del primero, que oculta el asesinato de Edipo, su condición de víctima sacrificial y su inocencia:

Les historiens du Moyen Age, Dieu merci! Refusent de nier la réalité de la chasse aux sorcières. Les phénomènes qu'ils décryptent sont trop nombreux, trop intelligibles, trop bien documentés pour alimenter, tout au moins jusqu'ici, la furie de déréalisation qui s'est emparée de nos philosophes et mythologues. Les historiens continuent à affirmer l'existence réelle des victimes massacrées par les foules médiévales, lépreux, juifs, étrangers, femmes,

infirmes, marginaux en tout genre (...) Si les victimes de la chasse aux sorcières médiévale sont réelles, pourquoi celles des mythes ne le seraient-elles pas? (Girard 2010a: 104)

Y sin embargo, en España todavía resulta polémico reconocer a las víctimas recientes de nuestra violencia colectiva, tal vez en virtud de la protección del mito de su culpabilidad o el de la inocencia de los perpetradores en pro de la estabilidad y la paz social. Todo ello en un país de palpable herencia católica, e incluso a veces en nombre de la misma. La paradoja es clara y conlleva la dolorosa constatación de que si el mensaje bíblico por excelencia es el que Girard ha puesto de relevancia, la incapacidad de nuestra sociedad para entenderlo no haría sino confirmar una serie de hipótesis girardianas: el fuerte carácter subversivo del mismo, la funcionalidad de la violencia y lo mucho que le cuesta al ser humano renunciar a los subterfugios míticos. La renuncia a la verdad sería prácticamente un requisito para el mantenimiento del orden social.

En tal caso, la literatura sería un elemento de desestabilización llamado a reivindicar a los olvidados por la perspectiva forzosa y convenientemente reduccionista del *statu quo*. La principal intuición del novelista provendría de un cierto descontento intelectual y espiritual con el relato colectivo de la experiencia humana. En este sentido, creemos posible defender la hipótesis de Girard de que la mejor literatura occidental es la que recoge el testigo evangélico y expone a la luz esos subterfugios a los que recurre el hombre para refugiarse de ciertas incómodas verdades. La visión de la literatura de la que partimos considera, pese al culto al individualismo de nuestra Era, que los novelistas responden a una llamada que les excede como individuos.

La Guerra Civil española, el mito de las dos Españas o la caracterización cainita que Antonio Machado hiciera de nuestra nación los hemos considerado todos síntomas de la vuelta al primitivismo tribal prevista por Girard para nuestra civilización, con el agravante de que se dieron, curiosamente, en una sociedad intensamente influida por la Iglesia católica. El nuestro es por tanto un esfuerzo consciente por dirigir nuestra atención a lo que queda del mensaje de Cristo, tal y como Girard lo ha interpretado, en nuestra cultura. En concreto, buscaremos las huellas del rechazo rotundo del sacrificio y el mito efectuado por Jesucristo desde Cervantes hasta Landero, mientras que a lo largo del camino nos detendremos en los escollos específicamente españoles, o comunes a la civilización occidental pero que hayan persistido en formas específicas a nuestro contexto, a la realización del reino de un dios en la tierra, en otras palabras, a un verdadero humanismo universalista antisacrificial. Por ejemplo, en el caso de Landero, que reconoce

abiertamente su evocación del quijotismo, intentaremos explorar cómo esta herencia cervantina determina el tratamiento de sus personajes desde una compasión y un sentido común en línea con la reivindicación del Alonso Quijano que se escondía tras la burda imitación de quien no podía ni estaba llamado a ser. Ello implicaría que la dignidad de cualquier español no estaría ya supeditada a la realización de ninguna hazaña específica, un mensaje mucho más relacionado de lo que podría parecer a simple vista con el explícito rechazo a toda violencia pasada y presente que, por muy sabedores de ella que nos creamos, todavía resulta problemática.

Teníamos un particular interés en traer la teoría de Girard a las manifestaciones culturales de la posguerra española, y la novela de Landero se prestaba especialmente a ello, no tanto por el momento histórico en el que se escribió, sino por el momento espiritual del pensamiento nacional de la generación que la inspira. Por ende, la novela de Landero será presentada en este estudio como representante de una de las formas que tomó el pensamiento español de posguerra. Estudiaremos la obra de Landero como novela que se desarrolla en el momento preciso en que la sociedad española se enfrentaba a la disolución de una serie de mitos y al abandono de una serie de ilusiones.

Cuando el lector haya terminado de asimilar estas páginas, podrá volver al mundo de 2017, donde prolifera el esnobismo, la vanidad y la dependencia exacerbada de la aprobación del otro hasta el punto de que nos hemos convertido en productos que exponemos al resto en los escaparates de las redes sociales esperando la validación de nuestros pares (gente idéntica a nosotros, en los cuales abdicamos con la esperanza de poder hacer nuestra su aprobación). Descubrir fenómenos parejos de alienación del individuo y abdicación ante el prójimo en *La Regenta*, en Proust, en nuestra autora neozelandesa o en Landero nos permitirá tal vez darnos cuenta de que la renuncia a la autonomía no es tan solo cosa de *millennials*. Renunciar así a la creencia obstinada en que nuestra generación es mejor que la siguiente o peor que la precedente sería un sano ejercicio que, además, puede que nos ayude a comprender el origen de la exacerbada crisis identitaria que nos afecta como civilización, un origen que, de creer a René Girard, se encontraría en nuestra incrementada y justificada sospecha postmoderna ante todo lo que se nos quiere presentar como sagrado, pero también en nuestra incapacidad para vivir en paz con nosotros mismos y con el prójimo sin sucumbir a la rivalidad y la violencia.

1.2 Corpus literario

Con la inclusión de Katherine Mansfield en nuestro corpus hemos pretendido introducir el estudio de la relación intersubjetiva en literatura a partir de las siguientes variables: el origen colonial de la autora y la marginación a la que la sometió su enfermedad.

Hay además otro elemento que nos empujó a escogerla para nuestro análisis, y es el siguiente: la modernidad del Londres de su época. El ideario artístico de entonces imponía una búsqueda de originalidad a toda costa que torturó a la artista, quien participaba personalmente de un prejuicio que equiparaba la diferencia con la calidad.

Si incorporamos a la autora a un estudio como este, que parte de la base de que la buena literatura no puede dejar de remitir una y otra vez a la verdad sobre la futilidad del orgullo humano, y al universo violento de la diferenciación categórica socialmente alimentada mediante la reproducción de mecanismos sacrificiales, o a la no menos violenta indiferenciación generadora de rivalidades domésticas, es con la esperanza de reconciliarla póstumamente con el que creemos fue su verdadero talento: su capacidad para plasmar de forma certera el alcance de la vanidad humana. Ella, obsesionada con la pureza, detestaba la vanidad, y es probablemente por eso que le dedicó un lugar tan destacado en sus relatos. Nosotros pretendemos enfatizar el estudio de ese aspecto de la naturaleza humana en su escritura y, en vez de considerarlo uno menor, lo trataremos como esencial. Ello aproximaría a Mansfield al Proust psicólogo que interesa a Girard, y extralimitaría su legado más allá de la cualidad imaginativa simbolista de su prosa que críticos como Clare Hanson y Andrew Gurr han destacado:

There is no doubt that she worked at her highest creative level on material that was removed from her in space and time. This is because she was a Symbolist writer, interested not in social contexts and realities, but in the imaginative discovery or recreation of the ideal hidden within the real. (Hanson and Gurr 1981: 16)

El interés que encontramos en la autora por la influencia de la mirada del prójimo y del contexto sociocultural en sus personajes la aproximaría, de hecho, a Chéjov, su artista predilecto, de la que los dos estudiosos arriba citados la habían separado, para adscribirla de forma más rotunda a la tradición simbolista:

The two writers differ fundamentally in that Chekhov is a far more realistic writer than Katherine Mansfield. His characters are always rooted firmly in a social context, and social forces are shown to have a decisive influence on the course of their lives and feelings (...)
Katherine Manfield's story is a symbolic fable. (Hanson and Gurr 1981: 19)

Hanson y Gurr también han visto en la epifanía, recurso literario presente en muchos de los relatos de la autora, una prueba que demostraría su pertenencia a dicha corriente simbolista:

In a world where, as the German philosopher Nietzsche declared, God was dead, and evolutionary theory had produced a sharp sense of man's insignificance in a changing universe, the only alternative seemed to be the retreat within, to the compensating powers of the imagination. With such a retreat came the stress on the significant moment, which would be called "vision" or "epiphany" by later writers such as James Joyce; the moment of insight which is outside space and time, vouchsafed only fleetingly to the imagination, but redeeming man's existence in time. (Hanson and Gurr 1981: 18)

¿Qué pasaría si tal epifanía tuviera que ver no solo con la inflamada imaginación autocrática del simbolista sino también con la revelación de la futilidad mimética de las relaciones intersubjetivas del pasado? Esta es una de las cuestiones que pretendemos explorar en el capítulo que le dedicamos a la autora.

Girard defiende la idea de que todos y cada uno de los grandes autores del deseo mimético han vivido una profunda revelación como seres humanos que conllevó una depuración de sus respectivas literaturas. Tal revelación estaría estrechamente ligada a la renuncia, forzosa en casos como el de Proust, elegida en el caso de Flaubert, a la competitividad con el prójimo. Es por ello que nos ha parecido adecuado incluir en este estudio la perspectiva de una mujer que escribió enferma y desde la periferia del prestigio (por ser mujer y por ser extranjera). Queremos explorar cómo su desvinculación del entorno, su recurso a la epifanía, y su insistencia sobre el tema de la vanidad se traducen en un tratamiento específico de la autonomía personal y la interferencia mimética en su literatura.

Para completar el abanico de nacionalidades de las literaturas occidentales que han sido sometidas a un estudio mimético por Girard, entre las que no hay ninguna en lengua alemana, hemos decidido incluir en nuestro corpus un análisis en paralelo de dos

celebradas obras de dicha tradición: *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass y *Helada* (1963) de Thomas Bernhard.

Bernhard, a menudo interpretado como el abogado del paria que ya no quiere cuentas con nadie, del artista que sufre indeciblemente por la mediocridad de los que le rodean, merecía ser leído con la suspicacia del crítico literario adscrito a la escuela girardiana. En el capítulo que dedicamos a la narrativa en lengua alemana, abordaremos el posible papel del conflicto intersubjetivo en el sufrimiento del protagonista de *Helada*, y prestaremos especial atención a los dos temas siguientes: la atribución de la culpa ante la suerte del individuo y la diferencia esencial entre seres humanos. Nos preguntamos si la perspectiva de Bernhard será una perspectiva mítica, en términos de Girard, o si, por el contrario, participará de la tradición trágica que se caracteriza por la disolución de las diferencias en los relatos sobre hermanos enfrentados. En otras palabras, nos cuestionaremos si la relación entre los dos hermanos que confronta Bernhard encaja con el paradigma bíblico en el cual la violencia entre Abel y Caín está injustificada, y la dignidad de ambos es reivindicada por igual, o bien con el paradigma trágico en el que el enfrentamiento convierte a los rivales en dobles (cercano a la perspectiva bíblica porque revela las similitudes entre los polos de la violencia), o bien, por último, al paradigma romántico en el que uno de los dos hermanos, en virtud de una exquisita naturaleza, gozaría de una diferencia esencial que lo convertiría en un perfecto inocente o un perfecto culpable del conflicto. Contemplamos también, por supuesto, la posibilidad de que el planteamiento de Bernhard responda a varios de estos paradigmas a un tiempo, o a ninguno en particular.

Presumimos que, si no sometemos a *Helada* a una lectura *romantique*, no va a resultar nada sencillo descubrir cuál de los dos hermanos es el héroe y cuál el villano. La evolución del pensamiento occidental explica esta dificultad. Es fácil encontrar en 2017 la cara oculta del autosatisfecho cirujano que abandona a su hermano a su suerte, una suerte probablemente más difícil de justificar ahora que en la época en la que un “degenerado” como el pintor Strauch producía un generalizado escándalo entre sus semejantes. Pero, probablemente, igual que a nosotros nos parece ahora natural una reivindicación sin ambages del hombre solitario que se inhibe ante la violencia social, les pareciera a los burgueses de entonces igualmente justificada la autosatisfacción del héroe de la sociedad del momento, el cirujano Strauch. Pretendemos evitar la tentación de ejercer un juicio excesivamente contingente a favor del romántico perdedor, el pintor Strauch, y en contra del triunfador de la civilización de la guerra, el cirujano Strauch.

Pero, sobre todo, deseamos preguntarnos cual sería la postura del novelista Bernhard y qué posibilidades interpretativas justificadas nos ofrece el texto. No obstante, el sentido común nos invita a pensar, al margen ya de la teoría girardiana, que entre el amor y el odio hay un paso, por lo que intentaremos poner a prueba el profundo desprecio atribuido al pintor Strauch por los que le rodean, y ver hasta qué punto puede contener admiración o frustración ante el rechazo. Comprobaremos si existen pistas interpretativas en la obra de Bernhard que apunten a la apertura hacia el otro en el mundo hermético del artista marginal.

El hecho de que el pintor Strauch lleve consigo a todas horas precisamente a Pascal, y no a otro teórico occidental, se nos aparecía como una feliz coincidencia que incrementaba la adecuación de *Helada* a nuestro corpus. Y esto porque son varios los investigadores que han visto en Girard a un filósofo jansenista altamente influido por Pascal (entre otros, Benoît Chantre: 2013). Por último, nos interesa también descubrir la herencia evangélica en la compasión de la que los personajes de Bernhard hacen gala, porque ello convertiría su obra en un alegato de una moral denostada a la que los personajes vuelven pese a que se adhieran a un marcado nihilismo. Esperamos que la parábola bíblica del buen samaritano nos permita revelar paralelismos entre la Biblia y la novela cáustica moderna, con el fin de investigar una posible relación entre el carácter subversivo de ambas producciones, que emanaría del posicionamiento de ambas a favor de la víctima.

El estudio de la novela de Bernhard en paralelo con la novela de Grass viene motivado por ciertas similitudes entre sus dos personajes protagonistas y por la proximidad histórica de sus respectivas obras, que aparecieron durante la posguerra en unas naciones traumatizadas tras un caso de violencia generalizada y marcadamente mimética, que además había humillado las pretensiones de autonomía del ciudadano alemán y del ciudadano suizo. Deseamos comprobar si hay en la literatura de cada uno de estos autores huellas de su condición de testigos de la erosión de la dignidad humana tanto de las víctimas como de los verdugos de la contienda. Veremos más adelante cómo responde cada una de sus obras seleccionadas a los presupuestos miméticos en torno a la violencia colectiva y la autonomía individual.

El tambor de hojalata llamó nuestra atención, además de por servir de excelente contrapunto, con su marcada comicidad, al miserabilismo de Bernhard, por su antinaturalismo exacerbado que ha sido catalogado por la crítica en numerosas ocasiones como realismo mágico. Dicho antinaturalismo no se reduce únicamente a la imposibilidad

biológica de las transformaciones del cuerpo de Óscar, sino que alcanza las regiones metafísicas de la novela, ya que extiende hasta lo imposible la autonomía de su protagonista. La biografía del propio Grass, quien –como sabemos– se dejó arrastrar por la vorágine mimética que lo asoló todo en la Alemania de su infancia, nos parecía razón más que suficiente para incluir su obra en este corpus. Nos preguntábamos si habría algo de la necesidad de compensar la dura realidad del deseo mimético y la mentira sacrificial en la insistencia del autor en defender la absoluta y sobrehumana autosuficiencia de su personaje.

Por último, era también esencial para nosotros poder incluir a los grandes novelistas del canon español en el diálogo en torno al deseo mimético entre grandes literatos propiciado por Girard. Nos atrevemos a afirmar que tanto Clarín como Pérez Galdós, que estudiaremos en paralelo, participan sin duda de la unidad que Girard atribuye a los grandes novelistas del XIX. La coincidencia de los temas de *La Regenta* (1884-1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887) con los tratados en *Madame Bovary* o *Rojo y negro* invitaba ya, en un primer momento, a comparar la forma en que estos se plasman en la narrativa española realista y en el resto de la novelística occidental. Sobre todo, nos hemos sentido obligados a preguntarnos si habría indicios de una influencia más acusada del Catolicismo en el caso de la literatura nacional, o si algunas de las muchas especificidades de la España de la época hacían también particulares las relaciones intersubjetivas de los personajes, una vez comprobada la presencia de fenómenos miméticos y de trascendencia desviada también en nuestra propia casa. Cabría esperar, además, que la especial relación del novelista español con Cervantes, por motivos obvios, acusara el descreimiento y el carácter antimítico y humanista de los autores de *La Regenta* y de *Fortunata y Jacinta*, en tanto que herederos de la tradición cervantina y en tanto que representantes de una cultura nacional que ha estado históricamente ligada a un arraigado catolicismo.

Por último, hemos deseado concluir nuestro corpus con la obra contemporánea española que más quijotesca nos parecía, y es por ello que presentamos en el último capítulo de esta tesis un exhaustivo análisis de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, con el fin de dilucidar si a los nuevos personajes soñadores que ha dado a luz nuestra literatura en fechas más recientes son ensalzados, o más bien compadecidos por sus autores. Nos preguntamos, como apuntábamos antes, si Landero adoptaría la perspectiva *romantique* tal y como esta ha sido descrita por Girard, de forma que defendiera la cruzada contra los molinos de su protagonista, o si por el contrario se reiría

benévolamente de las ilusiones de su personaje y se esforzaría por demostrarnos que tanto Gregorio Olías como el ser humano romántico participan de un error nacido de la pretensión y la vanidad. Por otro lado, los sufrimientos de los personajes anteriores a Gregorio Olías, como los de Ana Ozores o Jacinta, nos prepararán para entender lo que hay de trágico y esencial en las esperpénticas peripecias del pobre Gregorio, aunque su personaje sea mucho menos sofisticado que el de las heroínas del realismo del XIX. La de Gregorio bien puede ser una prosaica insignificancia, pero su actitud ante la vida tiene mucho que ver con la de una Ana Ozores, una Emma Bovary o un Julien Sorel. Esperamos que la superposición de estos dispares personajes en virtud de nuestro estudio comparado revele el lado paródico de las cuitas biográficas de los héroes de la literatura canónica. Pero también confiamos en que la solemnidad con que los realistas trataron los conflictos de sus personajes nos ayude a comprender la profundidad de los errores de Gregorio y el mensaje sobre la naturaleza humana a cuya revelación estos podrían haber contribuido. Nos disponemos a estudiar al Gregorio Olías de Landero como un enfermo más de bovarismo (el quijotismo del XIX), pero intentaremos hacerlo desde el punto de vista de Girard, que atribuye a Flaubert y a Cervantes el cinismo realista de un Sancho Panza. Esta humildad antirromántica, la lucidez de quien desconfía de la grandeza sobrehumana de su enajenado amigo o personaje, es la que vamos a atribuir provisionalmente a Landero.

En resumen, antes de abordar el estudio de *Juegos de la edad tardía* como novela del deseo mimético, nos habremos detenido sobre elementos comunes a los novelistas consagrados por Girard, a una escritora afín al Modernismo anglosajón, a dos escritores de una literatura nacional que, como no podía ser de otro modo, reaccionó artísticamente a una guerra que sacudió las raíces de nuestra cultura occidental, y a los dos principales exponentes del realismo español que, aunque escribieron antes de nuestra Guerra Civil, perfilaron ya las particularidades de una sociedad española donde el progreso vino al encuentro de un espíritu especialmente inmovilista y pretendidamente católico.

1.3 Cuestiones metodológicas

Como no podría ser de otro modo, este estudio se adhiere voluntariamente a lo que Domingo González Hernández se ha referido como “el paradigma mimético” (González 2016: 44). González defiende que el legado que Girard nos deja merece ser catalogado de paradigma porque “la teoría mimética ha querido ser interdisciplinar y transversal, y esta es otra razón de peso para hablar de ella en términos de paradigma”.

Como hemos venido apuntando, nuestro análisis busca activamente elementos que aproximen las novelas incluidas en el corpus de las obras canónicas destacadas por Girard, y de las mismas entre sí, a partir de la teoría unitaria de la novela del teórico francés. No se ha querido pasar por alto, no obstante, la negociación de los diferentes autores con los mitos que dominaban el pensamiento de cada una de sus épocas, y de alguna manera se ha querido comprobar si, casi a pesar de los novelistas, el esfuerzo de honestidad que conlleva la pretensión de crear una obra de arte provocaba la salida a la superficie de algunas verdades sobre la naturaleza humana, a veces en contradicción directa con algunas otras de las premisas que dieron forma a los mundos ficcionales que crearon. Algo parecido a lo que Girard hizo, por ejemplo, con Stendhal, en el que encontró la confluencia del mito del ser humano naturalmente noble y puro representado por Fabricio del Dongo con la más incómoda representación de todo un despliegue de vanidades fútiles e identidades frágiles. Queremos comprobar si en la frontera entre el mito y la antropología que se encuentra en las obras que nos ocupan sobrevive el principal presupuesto de la teoría mimética: que la gran literatura participa de la revelación cristiana antisacrificial.

El concepto de literatura *romantique* de Girard, que definimos a continuación pero sobre el que volveremos en el primer capítulo, dedicado a la obra del teórico francés, guiará nuestra sospecha sobre las diferentes producciones artísticas que nos ocupan:

A partir de ahora, reservaremos el término *romántico* [*romantique*] para las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarla jamás y el término *novelresco* [*romanesque*] para las obras que revelan dicha presencia. (Girard 1985: 22)

Diferimos no obstante de Girard en que la labor del creador de mitos tenga un carácter pernicioso absoluto: creemos que la mitificación de una autonomía imposible que se manifiesta de formas específicas en cada contexto cultural y biográfico de los autores facilita una comprensión mayor sobre los demonios y las culpas que se intentan expiar en la obra de arte.

Compartimos con Girard la admiración por Cervantes, y, por ello, queremos volver sobre el que, según Girard, sería el primer gran novelista del deseo mimético, para buscar su influencia primero en el realismo del XIX y finalmente en Landero, porque Girard jamás volvió a trabajar sobre ningún otro artista español, pese a su apología confesa del Catolicismo y la relación estrecha de nuestra cultura nacional con tal legado.

Aunque hemos pretendido mantenernos alerta ante la noción de especificidad española, como es propio al que se plantea un estudio que abraza la teoría mimética, no hemos querido renunciar a considerar, al menos, la posibilidad de que esta exista. Si bien el foco de nuestra atención estará puesto en todo momento sobre la labor de perfilar las manifestaciones de una herencia común y del mensaje evangélico tal y como Girard lo ha definido, hemos asumido que una supuesta verdad universal sobre la naturaleza mimética del deseo no elimina de raíz las diferentes historias, contextos y querencias nacionales. Nuestro ámbito de estudio tiene una dimensión supranacional, establecida en torno a una sucesión de elementos recurrentes (socioculturales y, por tanto, literarios), aunque también incluye marcadas diferencias de acuerdo con las características propias de cada tradición, de cada aceptación particular de un sustrato común cuyas manifestaciones fluctúan entre la identidad y la diferencia, entre lo comunitario y lo estrictamente territorial y limitado.

También en los novelistas en lengua alemana, siempre desde el respeto que exige la aproximación a una cultura que no es la propia, buscaremos la herencia de Nietzsche, criticado por Girard, y su reivindicación del mundo clásico precristiano puesta en escena en una literatura que despierta tras un estallido de violencia. La violencia a la que nos referimos no es solo física, sino también espiritual: hablamos de la violenta toma de conciencia de que la autonomía nacional y ciudadana quedaba seriamente puesta en entredicho una vez que se dismanteló el aparato propagandístico de Hitler, generador de mitos que, como es natural, cumplieron forzosamente una función, lo cual explica su calado y su efectividad en el momento.

Jean-Pierre Dupuy, de la universidad de Stanford, recordaba a los interesados en Girard durante el coloquio “René Girard, Pierre Bourdieu: des affinités méconnues” que Michel Aglietta y André Orléan, en la obra de 1982 *La violence de la monnaie*, habían incluido a Girard en el grupo de estructuralistas marxistas franceses. Por nuestra parte, del estructuralismo francés hemos recalado particularmente en las enseñanzas de Bourdieu (en su constructivismo estructuralista, como fundamento de su sociocrítica), porque su afinidad con algunos de los presupuestos de Girard nos permitía justificar la inclusión en nuestro estudio de algunas variables sociales y biográficas que, creemos, pudieron influir en el tratamiento de la intersubjetividad y la autonomía en las obras de nuestro corpus.

Un estudio basado en la teoría mimética no puede ser formalista, ya que en la obra de Girard, antropología, religión y literatura están íntimamente ligados, al no entender la

literatura sino como una reivindicación de la dignidad intrínseca del ser humano. De hecho, toda la producción teórica de Girard transpira la idea de que las obras literarias recogen el testigo de Cristo, lo cual implica que encuentra en la dimensión moral, antropológica y religiosa de las obras el criterio para juzgar la calidad de las mismas. Para Girard, el dismantelamiento de la mentira y el descubrimiento de la realidad de las víctimas es la función propia a la gran literatura. De hecho, el conjunto de su obra deja traslucir la idea de que el nuevo paracleto, (del griego *parakleitos* o “abogado defensor»), un término bíblico que se asocia a Cristo y al Espíritu Santo, es el novelista moderno. Nosotros no nos atrevemos a afirmar tal cosa, pero esperamos poder encontrar coincidencias en las intuiciones de nuestros autores de forma que quede en manos de nuestros lectores la atribución de tal unidad en la multiplicidad a un cierto legado, al esfuerzo común de una civilización concreta, o a una revelación de origen divino.

Bárbara Carvenali inscribió a Girard en una cierta filosofía moderna de la historia en su ponencia en el mismo coloquio arriba citado (Carvenali: 2013). Esta filosofía se remontaría hasta San Agustín, con el que Girard coincidiría en la interpretación del deseo como un fenómeno negativo que presupone el alejamiento de Dios, una desviación perversa que conllevaría la alienación del individuo. Una visión tal del deseo aproximaría a ambos autores a Pascal (y, por cierto, a su seguidor ficcional, el pintor Strauch de Bernhard), cuya interpretación de la subjetividad es también sombría y pesimista. Según Bárbara Carvenali, no podemos pasar por alto el origen católico de esta interpretación del deseo, que, en otros autores como Spinoza (quien partió del pensamiento cartesiano), era interpretado de manera radicalmente diferente, a saber, como una motivación y una llamada a la acción o a la autosuperación. Por ende, en tanto que tesis adscrita a la teoría mimética, participamos de la tradición católica atribuida a Girard por Bárbara Carvenali.

Lo que nuestra investigación en torno al pensamiento de Girard y sus fuentes ha dejado particularmente claro es la proximidad de su antropología con la de Durkheim, una afinidad que Carvenali ya subrayó (Carvenali: 2013). Sobre todo con la descripción de la nueva sociedad en este, el primero en afirmar que la sociedad es el nuevo dios (“la potencia divina es la sociedad personificada, hipostasiada” [Durkheim, 2002: 217]). Es innegable que se puede encontrar el eco de Durkheim en muchas de las críticas que Girard lanza a los defensores del dogma de la autonomía. De hecho, la siguiente cita de Durkheim bien podría pasar por un texto de nuestro autor:

Como proclaman que el individuo es perfectamente autónomo, les parece que se le rebaja cada vez que se le hace sentir que no depende solamente de sí mismo. Pero como quiera que hoy día es indiscutible que la mayor parte de nuestras ideas y nuestras tendencias no son elaboradas por nosotros sino que nos vienen de fuera, solo pueden penetrar en nosotros imponiéndose, y eso es todo lo que significa nuestra definición. (Durkheim 2016: 84)

Lo cierto es que la generación a la que pertenece quien escribe estas líneas ha tenido mucho que ver también en la elección de la teoría crítica a la luz de la cual interrogar a este conjunto de autores. En los años noventa, en la España de la relativa abundancia donde se educó a los hijos del *baby boom* en la defensa a ultranza de su libertad, proliferaron, al tiempo que en el resto del mundo y con más fuerza si cabe en algunas ocasiones, algunos de los males del neoarcaísmo postmoderno que han interesado a René Girard. La anorexia nerviosa de mujeres parcialmente liberadas del yugo del heteropatriarcado, la adquisición capitalista de objetos fetiche una vez colmadas las necesidades básicas, por ejemplo de una segunda residencia u otro coche en realidad accesorio, y sobre todo la eclosión del fenómeno social más característico de nuestra era, el internet social, han determinado nuestro interés por el paradigma de Girard. Nadie predijo cuando surgió internet que su principal función iba a ser la de la competición entre un grupo cada vez más seleccionado, (más *targeted*, como dirían los publicistas) de individuos a los que es casi imposible diferenciar entre sí. Sin este motivo ulterior que es el de imponerse sobre el rival indiferenciado, no se les dedicaría a las redes sociales el tiempo que les dedica. Es la negación más flagrante y patente posible de la realización de la autonomía del ser humano que hubiera cabido esperar tras la muerte de dios y la desintegración de los grandes mitos. El componente metafísico de todo el proceso es tan evidente como sabe cualquier publicista: la viralidad (Girard nos hablaba de enfermedad ontológica que se contagia) de un contenido *on line* es un proceso que se origina en dicho contenido pero prescinde de él en el momento en que un número suficiente de personas han mostrado interés por el mismo. A partir de ahí, el prestigio que el sujeto otorga a un montón de desconocidos pasa a ser supersticiosamente atribuido al contenido en sí. El contenido se reviste de un prestigio cegador, arrasador, hasta que su fulgor momentáneo se apaga cuando decrece el interés colectivo. Es decir, tanto el nacimiento como la muerte del prestigio se desencadenan al margen de los atributos del objeto de interés o de deseo. Las vorágines miméticas y los comportamientos tribales son el día a día de nuestro siglo XXI, como los son los nuevos ritos estrictos de la adolescente anoréxica incapaz de

reconciliarse con una autonomía que se le queda grande. Por no hablar de la difuminación de las diferencias que no sería, según Girard, sino la previsible consecuencia de la subversión católica ante las categorías estrictas sostenidas por comunidades que fueron sacrificiales otrora, y que ahora, sin sacrificar a nadie, se ven desprovistas de mecanismos efectivos para generar la diferenciación pseudosagrada entre seres humanos. Una vez se ha hecho justicia con el individuo marginalizado y se ha revelado el carácter mítico de su supuesta diferencia esencial, es imposible relegar al ser humano a la casilla social a la que siglos de contención sagrada de la violencia le habían relegado, y es necesario que nos felicitemos de ello. La mujer se pregunta, legítimamente, por qué limitarse a desempeñar el cuestionable rol que supuestamente le pertenece según la herencia del pensamiento sacrificial de su sociedad. El hombre de cuarenta años se plantea continuar manifestando actitudes adolescentes, ya que las categorías sociales se difuminan en nuestro mundo sin que ningún dios enfurecido adopte temibles represalias. Aun a riesgo de dotar a este trabajo de un vocabulario poco académico, es imposible no reparar en que nuestra propia lengua, siempre más veloz, por ser obra colectiva, que la capacidad de asimilación de cualquier individuo (como sucede por otro lado con la literatura tal y como la concebimos en este estudio, es decir como un producto de un esfuerzo colectivo y más grande que el novelista) ha empezado a generar a un ritmo apabullante vocablos que dan fe de la fulminación de toda diferencia estructuralista estricta: el *viejoven* o la *gordibuena* de las redes sociales son seres que no se reconocen ya en el espacio al que le habría confinado la sociedad de nuestros padres. Por ejemplo, la mujer que no se ajusta a los cánones de belleza imperantes se niega, con todo el derecho, a ser relegada a la marginalización. La razón es que dichos cánones, como todo en nuestra era, han perdido su halo sagrado. En 2017, todo es cuestionable. Girard nos dice que desde el momento en que Cristo demostró a los apóstoles que hasta el hijo de Dios podía ser sacrificado por el bien de la paz social, la conciencia de los herederos de la civilización influida por su legado ya no puede confiar en la colectividad culpable, y ya no puede abandonar a su suerte al paria. Afortunadamente.

Pero no es solo la exacerbada importancia del individuo en nuestro tiempo la que nos hace buscar en Girard la explicación a ciertos fenómenos específicamente contemporáneos. También nos ha inspirado que se esté cumpliendo la profecía de Girard de que, desafortunadamente, la indiferenciación sin subterfugios sacrificiales solo puede acarrear un recrudecimiento de la competitividad violenta y una paradójica vuelta al sacrificio y al mito. De hecho, nuestra sociedad se está polarizando y se han revelado los

límites del humanismo cristiano. Nunca habían estado tan vigentes, tal vez desde la Segunda Guerra Mundial, los titubeos a la hora de aceptar la humanidad del extranjero como primordial, por ejemplo. Europa ha sido la digna heredera del universalismo católico hasta que, preocupada por su suerte y con el miedo haciendo mella en la población, ha recuperado el mito del “ellos” y el “nosotros”, tan escandalosamente primitivo. El triunfo de “quien llama a las cosas por su nombre” en Estados Unidos no es sino el triunfo de quien da nombre a la realidad por nosotros, porque estamos anegados en la indiferenciación y queremos que alguien nos devuelva al universo de las categorías y los nombres, como la maestra hiciera con Helen Keller. La recategorización estricta del mundo, la vuelta a ese “nosotros” frente a ese “ellos”, o a la “verdadera mujer” que “se viste como tal” tranquiliza a quien se siente profundamente humillado, no ya por el extranjero, sino probablemente por su vecino. Si hay alguien que ahora impone sobre esos dos vecinos la pertenencia a un mismo grupo, la rivalidad entre iguales se verá contenida, pero este proceso tendrá unas consecuencias bien sabidas: se cobrará víctimas, aquellos a los que se sacrificará por su supuesta “diferencia esencial”, que en realidad es siempre arbitraria.

En *Achever Clausewitz* (2011), Girard dedica innumerables esfuerzos a justificar la relevancia de la obra del estratega prusiano, en concreto de su concepto de la *montée aux extrêmes*, y tales esfuerzos incrementaron nuestro interés por la teoría mimética. La razón es que nos parecía innegable que la violencia Oriente/Occidente se parece cada vez más a un duelo trágico donde cada contrincante renuncia a su identidad (en nuestro caso, nuestra identidad occidental humanista) para abrazar la del otro, y que tal vez resulte imposible dentro de poco diferenciar los dos polos de este caso de violencia contemporánea. Encontramos un siniestro parecido, de hecho, entre dejar morir al extranjero porque no es uno de los nuestros y matar al que no es de los nuestros en un acto terrorista. Compartimos con Girard la idea de que cuando la violencia se apodera de los hombres les convierte en réplicas deshumanizadas o peones que se devuelven los golpes mecánicamente mientras se repiten a sí mismos que en nada se asemejan al rival.

Gracias a la gran labor de sistematización y difusión que lleva a cabo la asociación Recherches Mimétiques y a nuestra propia labor investigadora, podremos incorporar a este estudio las hipótesis de una serie de investigadores girardianos que en el pasado reciente han ampliado y comentado la obra de Girard. En el capítulo dedicado al estudio comparado de *Helada* y *El tambor de hojalata* incorporaremos la noción de *escándalo* de Jeremiah Alberg, desarrollada en su obra *Beneath the Veil of the Strange Verses* (2013),

porque en esas dos novelas de nuestro corpus hay un protagonista artista y marginal que desempeña en su sociedad el rol de “aquel por quien llega el escándalo”. Buscaremos, en concreto, la forma en que se distribuyen las culpas en la obra, y si existe una voluntad de subversión, intentaremos trazar la línea histórica de pensamiento que posibilita y justifica tal subversión a partir de corrientes filosóficas o religiosas específicamente occidentales.

Por último, en el capítulo dedicado a la novela de Landero, recurriremos a Cesáreo Bandera, colaborador y amigo personal de Girard, y en concreto a su obra teórica *El juego sagrado* (1997), en busca del marco metodológico que nos ofrecía su concepto de “individualidad novelizada”, con la esperanza de que nos ayude a dilucidar la carga tanto metaliteraria como antropológica que hay en *Juegos de la edad tardía*. Gregorio Olías, como sabemos, experimenta muchos problemas a la hora de diferenciar entre la realidad y la ficción, y se enfrenta en la trama urdida por Landero a las consecuencias que tiene para el prójimo su empeño por convertirse a sí mismo en un ídolo. Gracias a la noción de Bandera de la literatura occidental como fenómeno cuya razón de ser es la representación de relaciones interpersonales conflictivas, y de la relación interpersonal como espacio de creación de ficciones (o de “relaciones que han sido ficcionalizadas” en sus propias palabras), hemos encontrado una línea de investigación con mucho potencial de cara a desentrañar el origen de la soledad y las peripecias del protagonista.

1.4 Estructura de la tesis

El primer capítulo está dedicado a exponer de forma sucinta la teoría mimética de René Girard, en su vertiente antropológica y de crítica literaria. A lo largo del mismo se definen los conceptos de “chivo expiatorio”, “deseo mimético”, “trascendencia desviada”, “mediador”, “estructura triangular del deseo”, entre otros de los que empleamos a lo largo de todo nuestro trabajo. Así mismo, se reproducen las claves de la interpretación hecha por Girard de la literatura francesa de los siglos XIX y XX (Stendhal, Flaubert y Proust), que guiarán nuestra aproximación a nuestro propio corpus literario. También en este primer capítulo dedicamos un apartado a buscar la confluencia entre Girard y Bourdieu, de forma que nuestra perspectiva, en la cual se introduce lo social en el seno de la gestación de la novela o el relato, se vea enriquecida con el aporte de un autor a cuya relación con la obra de Girard se dedicó en 2013 en París el coloquio “René Girard, Pierre Bourdieu: des affinités méconnues”, al que ya nos hemos referido.

El segundo capítulo estudia la obra de Katherine Mansfield, formada exclusivamente por relato breve y poesía y de la cual solo hemos escogido la primera de estas categorías de su producción. El tratamiento de la autonomía de los personajes y los efectos de la relación intersubjetiva en la misma es el tema central en este apartado. Por otro lado, se incluye también un cuestionamiento, al hilo de la reflexión metaliteraria de la propia Mansfield y de la influencia del modernismo y el simbolismo en sus relatos, del prejuicio neoromántico (en sentido girardiano) que ensalza la espontaneidad, la autonomía individual y la originalidad por encima de todo.

En el tercer capítulo se realiza un análisis comparado de *El tambor de hojalata* de Gunter Grass y *Helada* de Thomas Bernhard. A lo largo del mismo, se explorará el papel que se atribuye al artista y al marginal en ambas obras, y la cuestión de la responsabilidad individual y colectiva ante los crímenes, mientras se incide especialmente en el mensaje evangélico y la filosofía del superhombre para explorar los vestigios irreconciliables de ambas posturas filosóficas en la producción cultural tras la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto.

El cuarto capítulo marca el paso en nuestra tesis hacia el estudio de la producción literaria española. Este está dedicado a otro esfuerzo comparativo, esta vez entre las dos obras canónicas del XIX español: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, que por su tema común, el triángulo amoroso, ofrecían un material de excepción para la reflexión en torno al deseo según el otro, partiendo de la tradición francesa. Ambos estudios corales, realistas y costumbristas, nos permitirán aplicar las nociones estructuralistas de la tradición francesa de Girard, de Bourdieu, de Levinas, con el fin de contraponer la libertad ostentosa de la postmodernidad a unos retratos sociales donde los límites a la libertad individual de cada personaje son abiertamente presentados como circunstancias de origen social. La coincidencia temática con la literatura francesa del primer capítulo que se esconde tras muchas de las cuestiones que son centrales en ambas obras españolas nos permitirá elucubrar sobre las posibles interpretaciones que hubiera hecho Girard de algunos aspectos de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*.

En el último capítulo, el más extenso de los que se dedican a un único autor, ahondará en las cuestiones que habrán ido surgiendo de todos los análisis previos de otras literaturas, esta vez a partir del tratamiento que estas reciban en la obra de Luis Landero. Convertiremos en objeto de estudio principal lo que haya llegado hasta la producción narrativa de nuestros días que estuviera ya en Cervantes, en Stendhal, en el realismo español y en los análisis críticos de Girard y de otros, y confiamos en que tal continuidad

sea precisamente la que dote de coherencia a nuestro análisis. Si descubrimos que hay otras obras, además de las que Girard defendió, que participan de las intuiciones destacadas por él en sus artistas de referencia, el foco de interés podría desplazarse tal vez en esta ocasión desde el paradigma mimético hacia las obras occidentales en sí, en virtud de una herencia occidental común que Girard habría contribuido a delimitar, una herencia que explicaría la concepción compartida por diferentes autores respecto de cuestiones antropológicas clave como la responsabilidad colectiva ante la violencia, la autonomía personal y el deseo metafísico. Encontrar el punto de encuentro entre el tratamiento de la espontaneidad en, por ejemplo, Flaubert y en *La Regenta*, es una forma de reivindicar dicha herencia occidental, el legado evangélico y su ramificación en la moral y el pensamiento posteriores. También sería una buena forma de hacer justicia a la labor de Girard contribuyendo a desmitificar tanto su figura como la de los novelistas que este encumbrara, mediante la aportación de pruebas que demuestren que las realidades que unos y otros revelaron persisten más allá de donde alcanzaron sus miradas.

2. Introducción al pensamiento de René Girard

René Girard nace en 1923 en Avignon, Francia. Su figura habría de adquirir relevancia en el campo de las ciencias humanas en la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de todo este estudio profundizaremos en los dos conceptos clave en torno a los cuales gira la extensa obra teórica de este autor: el deseo mimético y el mecanismo del chivo expiatorio.

El primero de estos dos ejes teóricos que fundamentan el posterior desarrollo de su obra aparece por vez primera en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). En esta obra temprana, Girard brinda un protagonismo esencial a la dimensión mimética de la psique humana a la hora de analizar las relaciones entre los personajes literarios de Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust y Dostoievski, así como las relaciones entre seres humanos a nivel intersubjetivo y social. El alcance antropológico que adquiere su visión de la mimesis apunta ya hacia una superación de un cierto prejuicio inmanentista en la crítica literaria de su tiempo. Posteriormente, sus esfuerzos serán dirigidos a la confección de una teoría antropológica de espíritu universalista defendida en base a su trabajo en la obra seminal *La violence et le sacré* (1972).

En *La violence et le sacré*, René Girard parte del estudio de la religión primitiva y los textos de la Antigüedad, así como de la premisa que confiere una conflictividad

inherente a la naturaleza del deseo humano, según lo había caracterizado en su obra anterior, para establecer la hipótesis de que en el origen de la religión primitiva, los ritos y las formas culturales derivadas de los mismos se encuentra un fenómeno espontáneo de transferencia colectiva de la violencia derivada de las rivalidades internas en los grupos humanos hacia una única víctima que recibe la violencia unánime de la comunidad. A este mecanismo regulador interno de las sociedades lo llamó mecanismo del chivo expiatorio.

En el estadio subsiguiente de la andadura intelectual de René Girard, en el que todavía se encontraba inmerso poco antes de su fallecimiento en 2015, veremos cómo se interesa cada vez más por las Sagradas Escrituras, a raíz de un cambio tanto intelectual como personal que le llevaría a abrazar la fe católica y a defender una revolucionaria lectura de la Biblia, haciendo énfasis en el Nuevo Testamento, en tanto que un texto que habría aportado un mensaje único en la historia de la humanidad a nivel antropológico: la revelación del mecanismo del chivo expiatorio como fundamento de la cultura humana. Más allá de un simple testimonio del origen verdadero de las sociedades humanas, en la Biblia y, especialmente, en el Nuevo Testamento, habríamos de encontrar el rechazo explícito e incontestable de toda violencia a partir del rechazo de la violencia sagrada característica de las sociedades primitivas y potencialmente a cualquier sociedad humana del futuro, contra la que el texto sagrado en su totalidad sería una advertencia y una condena. Este determinante interés intelectual, antropológico y religioso por el Catolicismo y la defensa de dicha lectura antisacrificial de la Biblia son exhaustivamente tratados por el autor en la obra de 1978 *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, que tomó la forma de un diálogo entre Girard y los psiquiatras Jean-Michel Oughourlian y Guy Lefort. En *The Girard Reader* se establece que esta obra se trata del libro “más importante producido por Girard” (Girard y Williams 1996: 3).

2.1 Deseo mimético

René Girard define la naturaleza humana a partir de una especial preponderancia del mimetismo en su desarrollo, tanto individual como colectivo. Girard admite que el mimetismo es común a hombres y animales, pero defiende que este tiene un papel mucho más esencial en la mente humana que en la mente animal. El deseo mimético se trataría de una auténtica especificidad humana, ya que en el resto de especies la mimesis de un congénere no se impone nunca a los imperativos del instinto y el apetito. El ser humano,

en cambio, sería aquella criatura en que las interferencias miméticas superpuestas a los instintos más básicos cobrarían tanta importancia, a partir de cierto estadio en su evolución, que configurarían un deseo mimético específicamente humano: el deseo de apoderarse de los objetos de deseo de sus congéneres al margen del instinto y el apetito primarios. “Le désir fait certainement partie de ces phénomènes proprement humains qui ne peuvent apparaître qu’au-delà d’un certain seuil mimétique” (Girard 2010c: 379).

En 1996, tiempo después de la publicación de las principales obras teóricas de René Girard, el equipo de investigadores de Giacomo Rizzolatti, de la universidad de Parma (Italia), llevó a cabo el descubrimiento de las neuronas espejo y su fundamental papel en la psicología humana. En una entrevista a *El País* publicada en línea el 19 de octubre de 2005, Rizzolatti explicaba así las implicaciones de su hallazgo:

El mensaje más importante de las neuronas espejo es que demuestran que verdaderamente somos seres sociales. La sociedad, la familia y la comunidad son valores realmente innatos. Ahora, nuestra sociedad intenta negarlo y por eso los jóvenes están tan descontentos, porque no crean lazos. Ocurre algo similar con la imitación, en Occidente está muy mal vista y sin embargo, es la base de la cultura. Se dice: “No imites, tienes que ser original”, pero es un error. Primero tienes que imitar y después puedes ser original. Para comprenderlo no hay más que fijarse en los grandes pintores. (Rizzolatti 2005 en Boto A.)

Sin referirse jamás, evidentemente, a este grupo de neuronas todavía por descubrir, René Girard fue el primer investigador en el campo de las letras que trató de devolver la imitación al seno de la experiencia humana individual y colectiva. Reflexionando sobre el mecanismo de todo aprendizaje, y sobre la capacidad para insertarse en una cultura que define al individuo humano, Girard llega a una hipótesis en apariencia muy sencilla, que habría de transformarse en la génesis de todo su pensamiento posterior:

S’il n’y a rien pour la guider, la tendance mimétique va s’exercer sur toutes les conduites humaines indifféremment. L’enfant n’est pas à même d’opérer les distinctions nécessaires entre les conduites non acquiescentes, celles qu’il est bon d’imiter, et les conduites acquiescentes, celles dont l’imitation va susciter la rivalité. (Girard 2010c: 387-388)

El ser humano y su innata tendencia a la imitación darán lugar en el seno de toda sociedad a una rivalidad ineludible, derivada de la mimesis de apropiación inherente a la

psicología de la especie. Girard realiza una primera operación hipotética partiendo de una base para la que parece haber proporcionado evidencia empírica la neurociencia posterior: la naturaleza psicológica preponderantemente imitativa del hombre. A partir del protagonismo otorgado a la imitación, extrapola esa importancia a un ámbito que en la modernidad ha sido interpretado como esencialmente individual: el deseo. Girard defiende la idea de un deseo no autónomo, al que bautizará *deseo mimético*, y nos hablará de la *estructura triangular del deseo* denominando a los tres vértices sujeto, objeto y modelo o mediador. Desde el vértice superior ocupado por el modelo se produce la selección del objeto de deseo hacia el que se dirigirá el sujeto, emulador del modelo venerado que por su tendencia hacia el objeto será potencialmente o *de facto* un rival para su discípulo.

En todos los deseos que hemos observado, no había únicamente un objeto y un sujeto, había un tercer término, el rival, al que cabría intentar, por una vez, conceder la primacía. No se trata aquí de identificar prematuramente ese rival, de decir con Freud: “es el padre”, o con las tragedias: “es el hermano”. Se trata de definir la posición del rival en el sistema que forma con el objeto y el sujeto. Renunciar a la primacía del objeto y del sujeto para afirmar la del rival, solo puede significar una cosa. La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo. (Girard 1995: 152)

El siguiente concepto fundamental para comprender la teoría general de Girard es el de la *trascendencia desviada*, mediante la cual Girard otorga un contenido concreto a la admiración profesada por el objeto hacia su modelo: el deseo de apropiarse del ser de este último. El sujeto imagina que el modelo posee un ser autónomo, luminoso, superior al propio. El deseo de transformarse en el otro aprehendiendo su esencia es previo y más radical que el subsiguiente deseo de poseer el objeto codiciado por el mismo. El objeto sería el medio para lograr una conversión esencial desde un ser insuficiente hasta el ser trascendente que se le atribuye al modelo. El deseo mimético respondería por ende a una necesidad de trascendencia, y su estructura triangular sitúa en un plano superior al hombre imitado. Girard habla de *desviación* porque considera que dos hombres estarán siempre, al fin y al cabo, en un mismo plano, el de lo humano, mientras que la trascendencia es el plano que correspondería a la divinidad, la única capaz de encarnar la autonomía perfecta que el discípulo erróneamente atribuye a su modelo. El atribuir a su prójimo una esencia

autónoma (divina) constituye para Girard un error humano capaz de generar infinidad de conflictos, los cuales analizará en su obra siempre explicados a partir de esta confusión primordial.

Al mostrarnos en el hombre un ser que sabe perfectamente lo que desea, o que, si parece no saberlo, tiene siempre un “inconsciente” que lo sabe por él, los teóricos modernos han errado tal vez en el terreno en que la incertidumbre humana es más flagrante. Una vez que sus necesidades primordiales están satisfechas, y a veces incluso antes, el hombre desea intensamente, pero no sabe exactamente qué, pues es el ser lo que él desea, un ser del que se siente privado y del que cualquier otro le parece dotado. El sujeto espera de este *otro que le diga* lo que hay que desear, para adquirir ese ser. (Girard 1995: 152)

Girard recurre a Nietzsche para dar un origen específico a la especial preponderancia que la trascendencia desviada ha asumido en el mundo contemporáneo: la muerte de Dios. La promesa de perfecta autonomía para el hombre, en un mundo en el que la divinidad no tiene cabida, conllevaría la proliferación de fenómenos individuales que son caricaturas de la antigua imitación de Cristo. Para ilustrar la tendencia del hombre contemporáneo a divinizar a su prójimo, Girard utiliza, entre otros, a los personajes de Dostoievski, por ejemplo los protagonistas de *Los demonios* (1871), rendidos al culto del hombre por el hombre.

The characters in *The Possessed* offer themselves as sacrifice and offer to Stravgorin everything that is most precious to them. Deviated transcendency is a caricature of vertical transcendency. There is not one element of this distorted mysticism which does not have its luminous counterpart in Christian truth. (Girard 1976: 61)

Girard define al hombre como a un ser determinado por el deseo mimético, siempre dependiente de un mediador que genere su deseo y su dinamismo. Toda la existencia del ser humano dependerá de la mediación. Para Girard, la verdadera libertad, y la única posible, residiría en aceptar a Cristo como mediador, renunciando a una vida en que la subjetividad se deja poseer por el otro y se ve cada vez más alienada según el deseo mimético cobra mayor intensidad.

Just as three-dimensional perspective directs all the lines of a picture toward a fixed point, either beyond or in front of the canvas, Christianity directs existence toward a vanishing point, either toward God or toward the Other. Choice always involves choosing a model, and

true freedom lies in the basic choice between a human or a divine model. The impulse of the soul toward God is inseparable from a retreat into the Self. Inversely the turning in on itself of pride is inseparable from a movement of panic toward the Other. (Girard 1976: 58)

2.2 Antropología

Las primeras instituciones culturales y los sistemas religiosos primitivos surgen, según René Girard, para responder a una necesidad primaria concreta: proteger al grupo humano de su violencia intestina.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que jusqu'ici on a toujours situé le centre de gravité des systèmes religieux dans les menaces extérieures, les catastrophes naturelles, ou l'explication des phénomènes cosmiques. À mon avis, c'est la violence mimétique qui est au coeur du système. (Girard 2010c: 24-25)

En medio de la crisis inevitable que antes o después desencadenará el mimetismo de apropiación en un grupo humano primitivo cualquiera, el carácter mimético de las rivalidades desencadenadas conllevará una progresiva difuminación de toda diferencia entre los rivales. Esto significa, en la versión más inmediata del fenómeno, que el agente que en un estadio concreto de la crisis se encuentre situado en la posición de agraviado, al minuto siguiente se convertirá en el agresor, dando lugar a un ciclo de venganza interminable que amenazará la supervivencia del grupo. La venganza que desencadena un primer acto de violencia origina unas represalias que difícilmente podrán ser diferenciadas de las que estas a su vez desencadenarán. La sociedad y los individuos se diluyen en una vorágine violenta que arrasa con orden, estructura e identidad. En la teoría de Girard, el grupo humano aprende de las crisis miméticas pasadas, y empieza a leer en los signos de indiferenciación un presagio o recordatorio de la crisis mimética que amenaza con violencia: de ahí surgen las prohibiciones y un sistema de diferencias, incluidas la diferencia entre la violencia mala y la buena (a saber, aquella que ha sido institucionalizada en torno a ritos expiatorios).

La sociedad primitiva que intenta prevenir la violencia estructura la realidad en base al miedo a la indiferenciación. El sistema de diferencias que surge de esta aversión primitiva a todo aquello que recuerda a la crisis mimética, derivará después en formas culturales cada vez más sofisticadas. Pero en el origen de las formas humanas gregarias

más evolucionadas está el instinto de protección ante una potencial crisis mimética y la disolución de las diferencias que esta conlleva.

El mecanismo del chivo expiatorio, eje fundamental en torno al cual se ha autogenerado la humanidad social tal y como la conocemos a día de hoy, se fundamenta en un sacrificio ritual violento que aparece como respuesta a la necesidad del grupo humano de protegerse ante la violencia intestina. El rito sacrificial funcionará como mecanismo preventivo, destinado a mantener el orden en la sociedad canalizando la necesidad de violencia hacia un ritual unificador y aglutinante a costa de una única víctima. El sacrificio, para Girard, tiene una naturaleza predominantemente funcional: su objetivo es “engañar” a la violencia derivada de las relaciones miméticas conflictivas entre hombres, dándole una salida que permita al orden cultural perpetuarse.

El sacrificio siempre ha sido definido como una mediación entre un sacrificador y una “divinidad”. Dado que para nosotros, modernos, la divinidad carece de toda realidad, por lo menos en el plano del sacrificio sangriento, toda la institución, a fin de cuentas, es rechazada por la lectura tradicional al terreno de lo imaginario. (Girard 1995: 14)

Lo interesante del enfoque de Girard es, por lo tanto, que exonera a la divinidad de la responsabilidad del sacrificio, destacando la naturaleza específicamente humana y pragmática del fenómeno. Girard ve en el sacrificio mucho más que una interpretación mágico-religiosa de una trascendencia cuya divinidad genera arbitrarias y crueles exigencias. El autor francés defiende una idea del sacrificio como recurso sin el que las sociedades primitivas no hubieran podido pervivir. El sacrificio es la clave que explica la génesis de las sociedades humanas. Según el autor, el sacrificio constituye una respuesta humana a problemas humanos, pero no deja de estar estrechamente ligado a lo religioso. Se trataría, de hecho, del mecanismo generador de lo sagrado.

El rito de sacrificio del chivo expiatorio da a luz a lo sagrado primitivo. El fenómeno, descrito en sí mismo al margen de la intervención de poder divino alguno, contiene las características que permiten desentrañar la configuración de la categoría de lo sagrado. La clave se encuentra en las propiedades beneficiosas que la sociedad disfruta al finalizar el sacrificio, cuya cualidad catártica devuelve la paz y la tranquilidad a sociedades que poco tiempo antes se veían sumidas en un violento caos. La restaurada tranquilidad parece, a los ojos de la comunidad, realmente obra de algún ser superior que ha respondido con benevolencia a sus esfuerzos sacrificiales. Todo lo relacionado con el

sacrificio pasará a ser percibido como ligado a la violencia buena, a la violencia mágica, a lo sagrado. El sacrificio se convierte así en el mecanismo generador de ídolos, fetiches y dioses. El rito produce la religiosidad primitiva y esta última se encarga a su vez de proteger y perpetuar el rito.

Detengámonos por un momento en el funcionamiento del rito sacrificial tal y como se describe en la obra de Girard. En primer lugar, es fundamental que la sociedad perciba la violencia ejercida contra el chivo expiatorio como algo externo a ella (si no, podrían desencadenarse represalias de venganza por parte, por ejemplo, de los familiares de la víctima). Para ello, sacrificado y sacrificadores justificarán el asesinato en base a la transgresión de alguna norma social. La víctima deberá aparecer como culpable, precisamente para que el grupo humano pueda permanecer en la ilusión de que se encuentran ante una violencia necesaria, justificada, única. El bienestar que la muerte ritual del condenado proporcionará a la comunidad será interpretado en términos sagrados: ese ente exterior a la comunidad, responsable último de una violencia a la que sus miembros miran de reojo aunque sean plenamente partícipes de la misma, ha resultado estar dotado de un poder que es sobrehumano en su alcance. La paz y la concordia han vuelto a reinar, o parecen haberse acentuado milagrosamente. La comunidad concluye que el sacrificado debía de ser un enviado de otro mundo, un ser divino, así como todo lo que le rodea: el ritual, y aquellos que se encargan de organizar el mismo (sacerdotes y otros poderes religiosos primitivos).

En la sociedad moderna, las formas más sofisticadas de control social, por ejemplo las instituciones judiciales, derivadas, según Girard, de estas primitivas operaciones ritualizadas que separaban la violencia legítima y comunitaria de la nociva violencia derivada de los conflictos miméticos entre individuos, permiten a los hombres relacionarse, precisamente, en términos mucho más flexibles y espontáneos, lo que da lugar a una percepción moderna de seguridad que podría empañar nuestra capacidad para tomar en serio la urgencia con que la sociedad primitiva debía proteger a cada hombre de su prójimo. Sin embargo, de esta primeriza diferenciación entre violencia comunitaria, ritualizada y válida, y violencia injustificable y estéril, habrían surgido según nuestro autor todas las formas de autorregulación social posteriores.

La religiosidad primitiva domestica la violencia, la regula, la ordena y la canaliza, a fin de utilizarla contra toda forma de violencia propiamente intolerable, y ello en una atmósfera

general de no-violencia y de apaciguamiento. Define una extraña combinación de violencia y no-violencia. Cabe decir más o menos lo mismo del sistema judicial. (Girard 1995: 28)

Para Girard el ritual sacrificial es una respuesta humana, progresivamente fijada y perfeccionada, a la constatación de las propiedades benéficas que tuvo un primer fenómeno espontáneo, la resolución victimaria a una crisis mimética, esto es, el asesinato por parte de la comunidad de una única víctima en medio de una aguda crisis generada por las rivalidades internas, con el objetivo de reproducir dichas propiedades benéficas para asegurar la supervivencia del grupo. Veamos ahora qué papel otorga Girard a los mitos en el entramado de la evolución cultural del hombre dependiente de su mecanismo del chivo expiatorio.

Girard interpreta el mito fundador como ficcionalización de una resolución victimaria espontánea que tuvo lugar en la realidad y que se encuentra en el origen de la comunidad como ente organizado.

La violencia fundadora constituye realmente el origen de cuanto poseen de más precioso los hombres, y ponen mayor empeño en conservar. Esto es precisamente lo que afirman, pero bajo una forma velada y transfigurada, todos los *mitos de origen* que se refieren al homicidio de una criatura mítica por otras criaturas míticas. Este acontecimiento es sentido como fundador del orden cultural. De la divinidad muerta proceden no solo los ritos sino las reglas matrimoniales, las prohibiciones, todas las formas culturales que confieren a los hombres su humanidad. (Girard 1995: 101)

El estudio del mito en Girard, desde las religiones primitivas hasta el omnipresente mito de Edipo, pasa por la concepción del mismo como reafirmación velada de la validez de la violencia unánime y fundacional. Los mitos cuentan a la comunidad la crisis sacrificial fundadora desde la perspectiva del sacrificador (la comunidad): un héroe transgresor paga su culpa de forma violenta, devolviendo la paz al grupo, que aparece en todo momento ajeno a la violencia, inocente y en un segundo plano.

La explicación completa del mito de Edipo, esto es, el descubrimiento del mecanismo de la víctima propiciatoria, permite entender el objetivo que buscan los sacrificadores. Quieren reproducir con la mayor fidelidad posible el modelo de una crisis anterior que se ha resuelto gracias al mecanismo de la víctima propiciatoria. (Girard 1995: 103)

En cuanto a la tragedia, Girard traza una distinción clara entre el espíritu de la misma y el espíritu que genera los mitos. De hecho, atribuye a la tragedia una naturaleza antimítica, en el sentido de que esta permite un cierto acceso a la crisis mimética comunitaria que el mito disfraza. El tema principal de la tragedia para Girard es la disolución en el seno de la comunidad de toda diferencia, la destrucción del orden cultural:

Esta destrucción coincide con la reciprocidad violenta de las parejas trágicas. Nuestra problemática sacrificial revela el arraigo de la tragedia en una crisis de lo ritual y de todas las diferencias. La tragedia, a cambio, puede ayudarnos a entender esta crisis y todos los problemas de la religión primitiva que son inseparables a ella (...). Es posible, pues, afirmar que la tragedia ofrece un camino de acceso privilegiado a los grandes problemas de la etnología religiosa. (Girard 1995: 62-63)

Girard, más adelante, se esforzará en separar radicalmente el sacrificio de la trascendencia verdadera que él asimila a la revelación cristiana, y a la divinidad en sí. El sacrificio sería el recurso humano aplicado a una conflictividad exclusivamente humana, generador de divinidades surgidas de lo que no deja de ser una técnica humana más: el ritual. Todo el proceso es inmanencia humana pura, y la trascendencia generada por el mismo es una trascendencia falsa y funcional: los ídolos y divinidades nacidos del sacrificio serían productos humanos. La verdadera divinidad según Girard es radicalmente antisacrificial. El teórico fundamenta esta hipótesis de una divinidad que rechaza toda violencia a través de su exhaustivo estudio de la Biblia, que se centra especialmente en el Nuevo Testamento, presentado como evidencia explícita del carácter antisacrificial de Cristo. El autor opone la verdad de las Sagradas Escrituras respecto al mecanismo del chivo expiatorio, revelado y condenado en ellas, a la transfiguración engañosa del mismo en la mitología:

Les Évangiles sont plus transparents que les mythes et ils répandent la transparence autour d'eux car ils sont explicites au sujet du mimétisme, conflictuel d'abord, réconciliateur ensuite. En révélant le processus mimétique, ils pénètrent l'opacité des mythes. (Girard 2010a: 142)

2.3 El deseo mimético en la literatura francesa

Girard publica en 1961 *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹, obra dedicada al análisis de la gran novelística moderna occidental, en la que otorga protagonismo al mimetismo como tema y a la perspectiva antimítica que, según este autor, constituye la verdadera grandeza de las obras estudiadas.

La idea fundamental de esta obra teórica de crítica literaria se puede concretar en la contraposición *romanesque / romantique* ya explicitada en su título. *Romanesque*, que ha sido traducido por novelesco, es el término acuñado por Girard para aludir a la cualidad principal de aquellas obras inspiradas en la verdad sobre el fundamental tema humano: el deseo mimético. *Romantique*, o romántica según la edición en español del ensayo, sería, por el contrario, toda obra inspirada en un ficticio deseo autónomo, próxima a la mitología en el encubrimiento de la violencia mimética y la idolatría del hombre por el hombre, conflictos que Girard sitúa, como hemos visto, en el corazón de toda experiencia humana individual y social.

Girard cree en la existencia de una unidad entre las novelas estudiadas que, lejos de restarles valor, les conferiría su naturaleza novelesca (su valía). Esta unidad sería la de una perspectiva común en los autores de las mismas: la perspectiva que desconfía de las fantasías producidas por el deseo mimético de sus personajes. “The great writers apprehend intuitively and concretely, through the medium of their art, if not formally, the system in which they were first imprisoned together with their contemporaries” (Girard 1976: 3). Este sistema al que Girard se refiere es el deseo triangular, aquél en que el sujeto escoge sus objetos por imitación de los deseos del vértice superior del triángulo, el mediador o modelo. Los grandes autores se distinguirían por lo tanto por haber penetrado intelectualmente en el fenómeno que nos ocupa y dado testimonio de esta estructura triangular del deseo y sus efectos. La conclusión de estos novelistas implicaría siempre lo mismo: el reconocimiento de la futilidad de la idolatría del hombre por su mediador humano. Una perspectiva que obligaría a descartar en el autor literario la ciega confianza en el deseo autónomo que sin embargo pervive en la crítica romántica.

It is easy to understand the hostility of the romantic critics. All the heroes, in the conclusion, utter words which clearly contradict their former ideas, and those ideas are always shared by

¹ En esta tesis hemos recurrido a la traducción al inglés de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, realizada por Yvonne Freccero y titulada *Deceit, Desire and the Novel*, que fue publicada por vez primera en 1966 y reeditada por Johns Hopkins en 1976 (edición que se cita en la presente tesis).

the romantic critics. Don Quixote renounces his knights, Julien Sorel his revolt, and Raskolnikov his superhumanity. Each time the hero denies the fantasy inspired by his pride. And it is that fantasy which the romantic interpretation always exalts. The critics do not want to admit that they have been mistaken; thus they have to maintain that the conclusion is unworthy of the work it crowns. (Girard 1976: 293)

Los autores tratados exhaustivamente por René Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque* son Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust y Dostoievski. En este estudio nos limitaremos a sintetizar los aspectos más relevantes que emergen de la lectura que Girard ha llevado a cabo de los tres novelistas franceses. Esperamos que las conclusiones de su análisis sirvan de guía y vengán al encuentro de aquellas que se extraen en el presente trabajo a partir de nuestro corpus español y anglosajón.

2.3.1 Stendhal según Girard

A los ojos de Girard, para acceder a la preocupación fundamental de Stendhal, debemos centrarnos en su obra novelística. Con esto Girard desvía la atención desde el Stendhal que teoriza sobre política, influido por el pensamiento de su tiempo, hacia el Stendhal artista que en su obra descubre, tras una convulsión política y social real, nuevas manifestaciones de un tema central: el deseo mimético. El pensamiento filosófico de, por ejemplo, Montesquieu, interesaría a Stendhal profundamente, pero serviría para que como artista vinculara la teoría filosófica a la experiencia humana dejando paso a una constatación que se convertiría en el tema principal de su obra:

Far from blindly trusting the past, Stendhal, even as early as *De l'Amour*, considers the problem of the error in Montesquieu and other great minds of the eighteenth century. The alleged disciple wonders why such keen observers as the philosophes should have been so completely wrong in their visions of the future (...) The progress is real but it does not accord the people who benefit from it the increase of happiness foreseen by the theoreticians. (Girard 1976: 114)

Girard defiende en Stendhal la presencia de una reflexión en torno a la degradación de un tipo de nobleza diferente a la nobleza social (el título y el poder): la

nobleza genuina, en cuya existencia Stendhal hasta cierto punto parece confiar². Según Girard, Stendhal se interesa por la disolución de la nobleza natural (relacionada con la espontaneidad y pasión que encontramos en Fabricio Del Dongo). Este tipo de nobleza genuina solo tendría cabida en un contexto social en que la clase noble no esté todavía mediada por la burguesía. Cuando la burguesía convierte en fetiche a la nobleza, deseándola y exigiendo para sí sus privilegios, la nobleza comienza a desearse a sí misma, lo cual deriva en la proliferación en el seno de la nobleza de una afectación cada vez mayor. En el momento en que el noble se vuelve codicioso respecto de su arbitrario título y poder, se está mirando a través de la mirada ajena del burgués (en detrimento de su capacidad para ser espontáneo). A raíz de la disolución de las diferencias de la convulsionada Francia revolucionaria y postrevolucionaria, la vanidad cobra fuerza hasta convertirse en un mal predominante que rige la sociedad entera.

Girard asegura que Stendhal trata en sus novelas la transición desde un estadio de mediación externa en la sociedad francesa hasta el estadio posrevolucionario caracterizado por la mediación interna. Por mediación externa, Girard se refiere a la tendencia imitativa hacia modelos que el sujeto sitúa en un plano tan superior al aquel en que se sitúa a sí mismo, que toda pretensión de rivalidad, toda verdadera envidia, resultan imposibles. En la Francia prerrevolucionaria, por ejemplo, este supremo mediador inalcanzable sería el rey. En una sociedad así, las diferencias entre estamentos estarían tan delimitadas que la rivalidad se vería contenida y la vanidad que encontraríamos sería todavía una vanidad en cierto modo inocente. La Francia posterior que es diseccionada por Stendhal en sus obras es la Francia que tiende ya a una generalización de la mediación interna, donde las diferencias entre clases sociales han sufrido una disolución de gran calado, y los hombres sucumben a una rivalidad sin límites donde el mediador pasa de estar definido y ser más o menos común para todos, a poder ser encarnado por cualquiera. La vanidad se extiende y se agudiza en la nueva Francia: “We are not happy, says Stendhal, because we are vaniteux ” (Girard 1976: 116).

The pain caused by vanity exists in the eighteenth century but it is not unbearable. It is still possible to enjoy oneself in the protective shade of the monarchy somewhat like children at the feet of their parents (...) The courtier's external mediation is replaced by a system of

² Girard, por su parte, desconfía de la capacidad del hombre para mostrarse perfectamente espontáneo y ajeno a la influencia del otro. En obras críticas posteriores, Girard se pregunta si el Stendhal tardío todavía cree en la existencia de sujetos tan autónomos como Fabricio, permitiéndose dudar de la convicción a este respecto del literato maduro.

internal mediation in which the pseudo-king himself takes part. The revolutionaries thought they would be destroying vanity when they destroyed the privileges of the noble. But vanity is like a virulent cancer that spreads in a more serious form throughout the body just when one thinks it has been removed. Who is there to imitate after the “tyrant”? Henceforth men shall copy each other; idolatry of one person is replaced by hatred of a hundred thousand rivals. (Girard 1976: 118-119)

No es una casualidad que el personaje favorito de Stendhal, Fabricio del Dongo, sea italiano y no francés. Cuando Stendhal imagina al héroe de *La Cartuja de Parma* como extranjero, nos da la clave sobre aquello que no le gusta en sus propios contemporáneos compatriotas. Fabricio es espontáneo y enteramente despreocupado del otro, ingredientes de la verdadera nobleza a los ojos de Stendhal según Girard. La imposibilidad de un protagonista francés y noble, en el sentido social y el espiritual, radicaría en las transformaciones sufridas por Francia, donde los individuos, liberados de la arbitrariedad de unas diferencias sociales injustas, han sucumbido a una generalizada rivalidad y a la obsesión por la mirada del otro. La posibilidad de competir por los privilegios antes reservados por intermediación divina a unos pocos llevará tanto al burgués como al propio noble a afectar nobleza.

Since the Revolution no one can be privileged without knowing it. Stendhal's kind of hero is impossible in France. Stendhal likes to believe that he is still just possible in Italy. In that happy country, scarcely touched by the Revolution, reflection and concern with the Other have not yet completely poisoned enjoyment of the world and of oneself. A truly heroic soul is still compatible with the privileged circumstances which allow him free play. Fabrice del Dongo can be spontaneous and generous in the midst of an injustice from which he benefits. (Girard 1976: 128)

Girard concibe a Stendhal como un hombre cínico en lo que concierne a las creencias íntimas. Su convicción se cimienta en pasajes como aquél en que M. de Rênal cambia de orientación política en *Rojo y Negro*, lo que provoca en Julien Sorel una sonrisa irónica que sería clave para entender la opinión que las convicciones políticas de sus personajes le merecen al autor. Stendhal atribuye el cambio de orientación de M. de Rênal, según Girard, a la mediación a la que el personaje está sometido de cara a su rival Valenod.

Stendhal places a smile on Julien's lips so that his readers should not be deceived. He does not want us to be fooled: he wants to turn our attention away from the objects and fix it on the mediator; he wishes to reveal to us the genesis of desire, to teach us to distinguish true freedom from the negative slavery which caricatures it. If we take M. de Rênal's liberalism seriously we are destroying the very essence of *The Red and the Black* and reducing a work of genius to the proportions of a Victor Cousin or a Saint-Marc Girardin. (Girard 1976: 133)

Según el análisis de Girard, el Stendhal preocupado por la crisis social y sus efectos en el individuo debería ser entendido como un Stendhal preocupado por la mediación interna y la vanidad, acrecentadas por la convulsión social de la que es testigo. La inestabilidad política o el arribismo social que caracterizan su tiempo habrían servido para ayudarlo a comprender el verdadero alcance de este aspecto mimético de la naturaleza humana. Su condición de gran artista, capaz de aprehender los presupuestos antropológicos que Girard defiende en su obra teórica, y su privilegiada posición de testigo de un cambio de gran calado le habrían permitido acceder a la verdad sobre la experiencia humana según el crítico francés: el mimetismo del deseo como causa y consecuencia de toda empresa individual y social acometida por el hombre.

Para entender en toda su profundidad la función de la pasión en Stendhal, el verdadero rol del personaje apasionado de sus obras, sería necesario un análisis que se tome en serio la vanidad como fenómeno y la preocupación por el papel de la mediación (la ausencia de autonomía) en la evolución social y en la psicología individual. Julien Sorel es la excepción autónoma (aunque también sujeto en ocasiones a la enajenación transitoria en función de diversas mediaciones) en una sociedad cuyos componentes cada vez se hacen más esclavos de la mirada del otro. Esta sería la condición de la vida moderna que Stendhal habría descubierto y habría deseado hacer descubrir.

The passionate man is not even aware of crossing the walls of illusion built up by the world's vanity. He does not worry over the letter but goes straight to the spirit. He moves directly to the object of his desire without being concerned with Others (...) Nobility, altruism, spontaneity, and originality are mentioned constantly. The passionate being appears and immediately we see that these words really meant slavery, copying, imitation of Others. Julien's inner smile reveals the artificiality of M. de Rênal's conversion to liberalism (...) The passionate person is the exception, the creature of vanity the rule. (Girard 1976: 140)

Girard atribuye a Cervantes el mismo interés de Stendhal por revelar el mimetismo del deseo humano (la verdad novelística), pero llama la atención sobre un

contraste entre los mundos ficcionales de ambos autores: “In Cervantes, the exception desires metaphysically and the multitude desires spontaneously” (Girard 1976: 141). La razón de este cambio en la perspectiva residiría en los diferentes universos sociales en que se confeccionaron las obras: en la Francia de Stendhal, la difuminación de las diferencias sociales, como hemos visto, invita a los seres humanos a desear metafísicamente a su prójimo con una intensidad única hasta la fecha en la historia de la sociedad francesa.

Sin embargo, la comprensión del deseo mimético en ambos autores transmisores de la “verdad novelística” no sería suficientemente satisfactoria si alguno de los dos presentara a algunos de sus personajes como absolutamente impermeables al deseo metafísico. La excepcionalidad absoluta de un héroe es incompatible con la buena novela tal y como la entiende Girard: antimítica y antisacrificial. En la gran novelística moderna a la que pertenecen las obras de Cervantes y Stendhal, “the only thing that matters is the revelation of metaphysical desire” (Girard 1976: 141). El deseo metafísico es una enfermedad común a todo el género humano. Afirmar lo contrario sería volver a caer en la trampa que atribuye al hombre (a algunos hombres) una autonomía divina, precisamente el error que alimenta los ensueños de los rivales fascinados entre sí, o el ensueño quijotesco del personaje que cree poder encarnar al mediador y modelo Amadís. Stendhal, según Girard, conoce bien el mimetismo del deseo y sabe que Julien tampoco puede ser absolutamente ajeno al mismo, y deja constancia de ello en las relaciones del protagonista con, por ejemplo, Mme de Rênal, en las cuales él desea metafísicamente y ella encarna la verdadera pasión.

As for Julien himself, not even he is an exception *en soi* (...) Vanity and passion are the ideal extremes of a scale on which all Stendhal's characters are placed (...) Romantic criticism isolates one contrast and from that point one sees only that one. It insists on a mechanical opposition which determines for the hero either unqualified admiration or hatred. It transforms Don Quixote and Julien Sorel into absolute exceptions. (Girard 1976: 142-143)

Antes de concluir esta síntesis de las conclusiones que el análisis de Stendhal inspirara a Girard, nos detendremos un momento sobre algunos paralelismos llamativos entre estas y algunas de las que surgen la luz de una lectura mimética de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, recogidas en el presente estudio. La España propicia al arribismo, a las puertas del cambio, da a luz a un personaje absolutamente mimético: Gregorio Olías. Sin embargo, el autor se esfuerza, como Stendhal, en recordarnos que su

vanidad no tiene nada de excepcional, rodeándole de personajes que también perciben la realidad a través de la deformante mirada del deseo mimético (véase el personaje de la suegra de Gregorio). Lo interesante de una lectura no romántica de *Juegos de la edad tardía* es que permite percibir hasta qué punto la impostura y el esnobismo son comunes en el universo de la obra, y descubrir que estos remiten a un cambio social, como sucede en *Rojo y negro*. Ello evitaría a Gregorio Olías caer en el compartimento estanco del antihéroe desquiciado en un mundo de sanos, del fulgurante Quijote, único en su redentora capacidad para el idealismo. Olvidándonos de la unicidad del héroe (atribuida tradicionalmente a Alonso Quijano y por asociación a todo personaje quijotesco como Julien Sorel o Gregorio Olías) tendremos un acceso más libre a la carga de verdad novelística (según la concibe Girard) contenida tanto en la obra de Stendhal como en la novela española contemporánea: el deseo metafísico humano como fenómeno, y la relación que dicho fenómeno guarda con el cambio social.

2.3.2 Flaubert según Girard

Girard sitúa a Flaubert en la senda de la verdad novelística que revela la progresión de la “enfermedad ontológica” o la intensificación de la conflictividad del deseo en la sociedad francesa. Como es natural, encontrará entre Flaubert y su predecesor Stendhal amplias similitudes en sus respectivas intuiciones. De hecho, considera que Flaubert confirma para la burguesía el futuro augurado para ella por Stendhal.

El burgués de Flaubert es el ser vanidoso por excelencia. La pasión de Stendhal, el ocasional deseo espontáneo por el objeto al margen de la influencia del otro, ha disminuido su presencia en este autor posterior. El ser humano que puebla la obra de Flaubert se encuentra absolutamente mediado en todos sus deseos y ambiciones.

The democratic court which has replaced that of the monarchy grows larger, more anonymous, and more unjust. Unfit for true freedom, Flaubert's characters are always attracted by what attracts their fellow men. They can desire only what the Others desire. The priority of rivalry over desire inevitably increases the amount of suffering caused by vanity. (Girard 1976: 136)

Girard destaca en la obra de Flaubert una característica técnica esencial: la ausencia de contenido en las oposiciones y antítesis con las que estructura sus novelas. En Stendhal, los momentáneos destellos de pasión en el continuo de la vanidad revelan

la preponderancia esta última. En Flaubert no disponemos de verdaderos actos de nobleza en su sentido espiritual como los de un Fabricio del Dongo para recordarnos la diferencia esencial entre la calidad de la naturaleza de un personaje y la “enfermedad ontológica” extendida a su alrededor. En el universo de Flaubert, las oposiciones vacías de sentido real (la falsa diferencia entre unos personajes y otros) son la prueba que el autor esgrime para dar testimonio de la alienación del individuo sometido a la alteridad.

The “ideas” of Flaubert’s characters are even more devoid of significance than those of Stendhal’s *vaniteux* (...) modern thought loses what dignity and strength remained, with the loss of continuity and stability. The rhythm of mediations is accelerated. Ideas and systems, theories and principles confront each other in opposed pairs, which are always determined negatively. Oppositions are devoured by symmetry; their role is now merely decorative. Petty bourgeois individualism finally ends in the ridiculous apotheosis of the Identical and the Interchangeable. (Girard 1976: 152)

Flaubert y Stendhal se enfrentaron cada a uno a un estadio diferente de la evolución del deseo metafísico en la sociedad. Mientras que la obra de Stendhal refleja un desorden social determinado en todo momento por el orden establecido, si bien tambaleante, Flaubert se enfrenta con el orden social prerrevolucionario disuelto, con una sociedad caracterizada por una aguda crisis de las diferencias en el sentido antropológico que da al término René Girard. La crisis de las diferencias en la sociedad se traduce en un incremento de las rivalidades fútiles entre hombres cada vez más uniformizados. La obsesión por adquirir la falsa autonomía que se percibe en el otro convierte a los miembros de la sociedad en réplicas exactas que se distinguen por una común preocupación por aparentar una identidad de la que en realidad carecen.

The opposition between Mme de Rênal and her husband, and between Mme de Rênal and the citizens of Verrières is truly essential. The opposition between Emma and Charles, and between Emma and the citizens of Yonville is essential only in Emma’s mind (...) The progress of metaphysical desire merely increases the empty oppositions; it weakens the concrete oppositions or banishes them to the far boundaries of the novelistic universe. (Girard 1976: 149)

La diferencia entre Emma y el resto de personajes es ilusoria. Emma es objetivamente mediocre. Sería un grave error crítico admirar el idealismo de Emma, su romanticismo que torna la espalda a la vulgaridad que la rodea. Emma es tan vulgar como cualquiera. Su apasionamiento especial nada tiene que ver con la pasión stendhaliana

reservada para los excepcionales Julien Sorel o Fabricio del Dongo. La pasión en Madame Bovary no es la expresión de una especial sensibilidad ni la afirmación de la autonomía de un personaje vigoroso; es la dolorosa, enfermiza conciencia de la insuficiencia personal respecto a la superioridad que se sospecha (se imagina) en el otro (el parisino, la heroína de novela). La pasión de Madame Bovary está absolutamente determinada por el otro, por lo que carece de toda espontaneidad (en la que radicaba la nobleza stendhaliana). Lo que convierte a Emma en protagonista es la especial propensión a un deseo imitativo que, no obstante, se extiende a la sociedad entera. Emma no es excepcional ni en sus características personales ni en su desventura: “Madame Bovary, c’est moi” significaría en boca de Flaubert, según Girard, precisamente que en Emma se está transcribiendo una condición universal que el autor descubre, para empezar, en sí mismo. Una correcta lectura de la novela debería evitar la interpretación de Emma como excepcional tanto en un sentido superior (idealizando su condición de incorregible soñadora) como en uno inferior que la convertiría en culpable antiheroína.

Para explicar la importancia de la mediación en Flaubert, Girard insiste en la causa última de toda inmersión en los fenómenos imitativos exacerbados como el que define a Emma Bovary: la huérfana necesidad de trascendencia del hombre. Para defender esta interpretación, recurre al pasaje de *Madame Bovary* en el que Emma atraviesa una crisis de pseudomisticismo adolescente, antes de entregarse al bovarismo como tal. La raíz del deseo en Emma, que es el motor de su existencia, es la misma que la empuja al rapto místico: el problema irresoluto del papel de la divinidad en la conciencia humana. Sin importar el papel que la religión tenga en la novela, que en el caso de Flaubert es prácticamente nulo, la trascendencia pervive como necesidad para los personajes. Lo sagrado se transfigura en la sociedad francesa posrevolucionaria hasta ser identificado con lo más mundano. Para Emma, el papel de la divinidad lo desempeñan París o las novelas románticas, como para Don Quijote las novelas de caballería. Esta es la trascendencia horizontal que a nivel teórico interesa a Girard: la sustitución del culto a la divinidad por el culto a aquellas instancias al alcance del hombre, que este interpretará como pertenecientes a un plano superior por un fenómeno de sugestión del que son potencialmente capaces todos los hombres y que, según Girard, define la conciencia humana, frente a la inexistencia de un mismo fenómeno en la especie animal.

The need for transcendency is “satisfied” by mediation (...) The opposition and the analogies between the two transcendencies are found in all novelists of imitative desire, Christian and

non-Christian alike. Knight errantry is the mysticism of Don Quixote. In a curious chapter of that novel Sancho asks his master why he did not choose saintness rather than knighthood – Flaubert similarly looked on bovaryism as a deviation of the need for transcendence. (Girard 1976: 62)

Pese al agudo pesimismo de Flaubert, Girard clasifica a Madame Bovary dentro de las novelas de la mediación externa, una manifestación algo más benigna del deseo mimético que el segundo tipo de mediación, la mediación interna. Madame Bovary permanece aún convencida plenamente de que sus mediadores son superiores a sí misma. Emma tiene fe en París como Don Quijote en Amadís de Gaula. Habría que esperar a Dostoievski para aprehender la máxima expresión de la forma moderna de deseo mimético por excelencia: la mediación interna, aquella en que los personajes rinden pleitesía a un ser que en el fondo consideran igual de envilecido que ellos, sin poder por ello dejar de vivir a expensas del mismo (como sucedería en *Memorias del subsuelo* [1864]). Al encontrarse el mediador y sus objetos relativamente al alcance del sujeto, la rivalidad entre modelo y discípulo se recrudece, y los personajes viven un infierno donde la adoración, la lucha y el desprecio entre iguales son las únicas fuerzas motrices de la existencia individual.

The hero of external mediation proclaims aloud the true nature of his desire. He worships his model openly and declares himself his disciple. We have seen Don Quixote himself explain to Sancho the privileged part Amadis plays in his life. Mme Bovary and Léon also admit the truth about their desires in their lyric confessions. The parallel between Don Quixote and Madame Bovary has become classic. It is always easy to recognize analogies between two novels of external mediation. (Girard 1976: 10)

A la definición clásica de *bovarismo* de Jules de Gaultier (1902) que identifica la insuficiencia y mediocridad objetivas en un personaje como Emma, Girard añade la convicción de que es el propio personaje el primero que reconoce en sí mismo dicha insuficiencia, y que en el corazón de la novela radica el interés del autor en la incapacidad del personaje para reconciliarse con tal insignificancia. El interés de todo personaje parecido a Emma residiría en una falta de humildad que Girard relaciona con la aspiración a una transcendencia frustrada que obliga a abrazar el bovarismo, la pretensión de ser otro, la renuncia a la autonomía. Esto se traduce en la renuncia a lo que está al alcance y la postración ante todo lo inalcanzable, precisamente porque lo ajeno al sujeto, la alteridad,

por su misma inaccesibilidad, confirma su prestigio al ser ajeno al despreciado ser propio del sujeto. La alteridad se convierte en el nuevo ídolo.

Le désir ne comprend pas pourquoi le modèle se transforme en obstacle mais il voit bien que cette transformation a toujours lieu (...) Au lieu d'en tenir le seul compte qu'il serait raisonnable de tenir, le désir se jette tête baissée dans la seule échappatoire qui lui reste (...) il décide d'en restreindre la portée aux seules expériences déjà faites, c'est-à-dire aux objets les plus abordables, aux adversaires les moins intraitables, à tout ce qui peut rendre la vie facile et agréable, à tout ce qui permet encore de "fonctionner" comme on dit si bien aujourd'hui. Il décide donc que seuls valent la peine d'être désirés les objets qui ne se laissent pas posséder; seuls méritent de nous guider dans le choix de nos désirs les rivaux qui s'annoncent imbattables, les ennemis irréductibles. (Girard 1978: 433)

Insistiendo en la clasificación de la obra maestra de Flaubert en la categoría que reserva a la novelística de la mediación externa, Girard hace resaltar la cualidad "contemplativa" del deseo en *Madame Bovary*. La autodestrucción de Emma es tan completa y solitaria que ejemplifica a la perfección el carácter ilusorio de las pretendidas conquistas que emanan del deseo mimético. Su ruina permite a nuestra atención centrarse en el error de cálculo metafísico que fundamenta las acciones de la protagonista. En Proust, como en Stendhal y Dostoievski, el sueño de los personajes cobra, según el autor, formas más tangibles y al alcance de los mismos, y la acrecentada rivalidad lleva a los personajes hacia una frenética acción y un espíritu de conquista que determinan la asistencia del lector a un espectáculo donde la acción y la interacción con el medio social han cobrado un protagonismo que no tendrían en la obra de Flaubert. Sin embargo, una lectura en paralelo de *Madame Bovary* con las obras de dichos escritores permite al crítico de la teoría mimética sospechar una misma fuente en los comportamientos abiertamente ridículos de Emma y pretendidamente racionales en los arribistas sociales de las otras novelas. La fascinación infundada que ejercen en Emma sus reverenciados ídolos también se encuentra en los protagonistas de Proust, como veremos a continuación.

Don Quixote is excited and exerts himself a great deal but is a little like a child at play. Emma Bovary is more anguished. The mediator is still inaccessible but no longer so remote that the desiring subject can resign himself to the possibility of reaching him, and the reflection playing over reality no longer suffices. It is this which gives bovaryism its special tonality. Essentially it is contemplative. Emma dreams a great deal and desires little, whereas the heroes of Stendhal, Proust and Dostoyevsky dream little and desire a great deal. Action reappears with internal mediation but that action has no longer any resemblance to play. The

revered object has come close; it seems within reach of the hand; only one object remains between subject and object—the mediator himself. (Girard 1976: 85)

2.3.3 Proust según Girard

Girard reduce la explicación de la descomposición de la personalidad del personaje proustiano a una razón concreta: la proliferación de mediadores para la conciencia individual moderna, una vez erradicadas la capacidad para fascinar de la religión y de la nobleza o de los ídolos que se dieran a sí mismos personajes efectivamente apartados de los ámbitos reservados a los mismos (como la provinciana Emma soñando con París). La mediación interna que conlleva la fascinación con ídolos cada vez más al alcance de la mano conlleva una sucesión de decepciones que a su vez determinan la frenética sustitución de unos mediadores por otros, a medida que la posesión de los objetos revela la falsa premisa de la divinidad que se les había atribuido. Los protagonistas de Proust fijan su mirada en multitud de reverenciados otros dando lugar a la proliferación de diferentes yoes en la subjetividad. La unidad de los personajes se ve seriamente amenazada, mientras que en Flaubert encontrábamos a una Emma Bovary fascinada al fin y al cabo por un mismo sueño inalcanzable que la sumía desde el inicio en un triste y en cierto modo resignado exilio.

In Proust, life loses definitively the stability and unity which was insured by the permanence of the divinity in previous novels. This “decomposition of the personality”, which worried and annoyed Proust’s early readers, comes about as a result of the multiplication of mediators. The cries of alarm were, perhaps, only partly justified. As long as the mediator is remote, and therefore unique, the hero maintains his unity, but this unity is composed of lies and illusions. A single lie encompassing the whole of existence is not preferable morally to a series of temporary lies. Proust’s hero may be more seriously ill than the others but he suffers from the same disease, and if he is more culpable, it is of the same fault. (Girard 1976: 91)

Emma Bovary nunca se vio abocada a la constatación de la insuficiencia de su mediador. Este privilegio le estaba reservado a personajes más modernos, como el narrador de *En busca del tiempo perdido* (Proust 1913-1927). Esta sana dosis de realidad no se traduce, sin embargo, en un incremento de la lucidez ni en una promesa de reconciliación con el ser propio (salvo en el caso del propio novelista en su madurez). La necesidad de trascendencia perdura y empuja al narrador de Proust a la descomposición de su conciencia en múltiples creencias sucesivas, reemplazables e igualmente

decepcionantes. Girard proporciona en *Mensonge romantique et verité romanesque* multitud de ejemplos de estos fenómenos de fascinación truncada que configuran la existencia del narrador de *A la busca del tiempo perdido*, como el del primer acceso al universo Guermantes largamente anhelado y finalmente conquistado.

When the narrator is finally invited by the Guermantes, after longing in vain for the invitation for several years, he experiences the inevitable disappointment. He finds the same mediocrity, the same clichés as in other salons. Can it be that the Guermantes and their guests, these super-human beings, get together to talk about the Dreyfus affair or the latest novel, and moreover to talk of them in the same terms and the same tone as other people? Marcel searches for an answer which would reconcile the sacred prestige of the mediator and the negative experience of possession. He almost manages to convince himself, after that first evening, that it is his presence which has profaned and interrupted the aristocratic mysteries whose celebration cannot be resumed until he leaves. (Girard 1976: 90)

Uno de los apartados más interesantes de la aproximación teórica de Girard a la obra de Proust es aquel dedicado a probar la existencia del deseo mimético en la conciencia del personaje en su etapa infantil. Aportando evidencias de que en la subjetividad del niño prevalece la sugestión ante la espontaneidad, Girard pretende demostrar el escepticismo del autor de cara a la capacidad de autonomía de sus personajes como fundamental aspecto antropológico en la obra.

Which of the Proustian desires seem to offer the best guarantee of spontaneity? Undoubtedly the answer is the desire of the child and that of the artist. Let us therefore choose a desire which is at once artistic and childlike, so that no one will accuse us of tipping the scales in our favor. The narrator experiences an intense desire to see Berma, the famous actress, perform. The spiritual benefits he hopes to gain from the performance are of a truly sacramental type. The imagination has done its work. The object is transfigured. But where is this object? What is the grain of salt that has violated the solitude of the oyster-consciousness? It is not the great Berma, for the narrator has never seen her (...) Marcel knows that Bergotte admires the great actress. In his eyes Bergotte enjoys an immense prestige. The slightest word of the master becomes a law for him. (Girard 1976: 29)

Girard defiende por tanto una sencilla coherencia en Proust, que se ve resumida en la siguiente frase: “Each and every time Proustian desire is triumph of suggestion over impression” (Girard 1976: 33). Girard encuentra en Proust un esfuerzo por penetrar en el mecanismo del deseo humano desde la calma “recobrada” que proporciona al artista en

su madurez la comprensión de la futilidad de los diversos triángulos de admiración que le han llevado en su trayectoria vital hacia la persecución de unos objetos y otros. El esnobismo sería, de hecho, el tema central del universo literario de Proust, un esnobismo que se revela como mucho más fundamental en la experiencia humana de lo que sugiere la interpretación corriente del término como una especie de pecado menor propio de algunas naturalezas débiles. Sin embargo, habría que prevenirse contra la tentación, a la que sucumbe con facilidad la perspectiva crítica moderna, de confundir el esnobismo en Proust (sencillamente la percepción del deseo mimético o metafísico que sería cualquier deseo humano) con una falta social de la que serían culpables este o aquel grupo humano. La crítica del esnobismo en Proust no sería una denuncia maniquea dirigida contra la sociedad ni contra algunos personajes dentro de la misma. Proust se interesa por el deseo mimético en su vida y por extensión en la del narrador de su obra. Una vez que en su madurez el narrador echa la vista atrás, es capaz de arrojar luz a su vez sobre la mediación a la que se ven sometidos los que le rodean. La tendencia a ponerse de parte del autor en el terreno de la espontaneidad y la verdad, dispuesto a reírse de la pretensión insostenible de los otros, percibidos como arribistas o antihéroes, no es sino otro espejismo más exigido por la conciencia mimética que vive del convencimiento del sujeto de que la autonomía es posible y es un arma que esgrimir ante el otro. La misma imaginaria batalla que se revela en tal posicionamiento del yo autónomo capaz de reírse de la debilidad del otro demuestra que existe un objetivo de vencer e imponerse a la alteridad como manifestación de un espíritu de rivalidad que delata una preocupación por dicha alteridad sospechosamente reñida con una verdadera autonomía.

Those who flaunt a childish “spontaneity” wish above all to distinguish themselves from Others, the adults, their fellow men, and nothing is less childish than that (...) We can read Proust as we read the world around us, always finding the child in ourselves and the snob in others. (Girard 1976: 35)

En la selección del tema del esnobismo entre aquellos que han sido tratados por los grandes autores contemporáneos no habría que ver un espíritu de denuncia destinado a glorificar al autor y al lector, cómplices en contra y por encima del esnobismo retratado. Los grandes novelistas comprenderían que para percibir el esnobismo en el otro, uno debe ser o haber sido un esnob. Lo que se escondería detrás de la germinación de una obra del deseo mimético no sería un espíritu de denuncia social sino un comentario sobre la

naturaleza humana de la que el autor evidentemente participaría. La reconciliación de la debilidad percibida en el hombre con la grandeza de la obra literaria que da testimonio de la misma aparece con la comprensión del deseo mimético y la renuncia al mismo, un camino que va desde la experiencia personal hasta la revelación estética. Este itinerario sería común a todos los autores estudiados en *Mensonge romantique et verité romanesque*, una unidad derivada de lo que Girard llama el fenómeno de *conversión* del novelista, fenómeno que permite la producción literaria de altos vuelos que es objeto de análisis en esta obra teórica.

There is no mediator in the case of the “madeleine” or the steeples of Martinville; however, the steeples do not evoke a desire of possession but a desire of expression. The aesthetic emotion is not desire but the ending of all desire, a return to calm and joy. Like Stendhal’s passion, these privileged moments are already outside of the novelistic world. They prepare the way for *The Past Recaptured*; they are in a sense its *annunciation*. (Girard 1976: 34)

Girard sitúa en *El tiempo recobrado* la clave interpretativa de toda la obra de Proust: la identificación del papel del deseo mimético en la vida y la emoción estética que acompaña la revelación en la obra artística de dicha condición de la existencia. Más aún, esta obra madura de Proust guardaría una similitud esencial, desde el punto de vista de la lectura del deseo metafísico llevada a cabo por su autor, con las conclusiones del resto de obras del deseo metafísico (según el corpus del autor, como sabemos, aquellas de Cervantes, Stendhal, Flaubert y Dostoievski). Es lo que Girard llama la “unidad de la conclusión novelística”. El título de la última obra de la serie de Proust recoge ya la característica fundamental de la perspectiva de todos esos autores: la recuperación del pasado desde la una nueva madurez del autor adquirida a raíz de una conversión personal que permitiría una experiencia estética que es a la vez comprensión, renuncia y revelación sobre la verdad del mimetismo en el deseo. La reflexión metaliteraria que caracteriza a Proust supone una especie de cristalización teórica de un fenómeno común a todo novelista verdaderamente moderno que merezca ser considerado continuador de la obra de Cervantes. Proust nos proporciona un inusitado número de metáforas que facilitan la comprensión de este tipo de experiencia artística de revelación existencial que se traduce en creación estética. Por nombrar solo alguna de ellas, Girard recurre a la imagen del telescopio, con la que Proust alude a esa especial perspectiva aérea que supone la visión desde la distancia propia al novelista, a partir de la elevación desde las regiones bajas del

deseo hasta la altura necesaria para realizar un comentario pertinente sobre el mismo. Un movimiento ascendente que no debe ser confundido con un triunfo del orgullo sino con una nueva humildad irrenunciable a la hora de dar vida a una obra sobre el hombre verdaderamente pertinente, portadora de algún tipo de verdad sobre el mismo.

The narrator of *Remembrance of Things Past* makes his way to the novel through the novel. But all the heroes of the previous novels did the same. Stepan Trofimovitch moves toward the gospel which summarizes the meaning of *The Possessed*. Mme de Clèves moves toward the “breadth and depth of vision”, that is, toward novelistic vision. Don Quixote, Julien Sorel, and Raskolnikov have the same spiritual experience as Marcel in *The Past Recaptured*. Proust’s aesthetics do not consist of a number of formulas and percepts; they are indissolubly united with the escape from metaphysical desire. All of the characteristics of novelistic conclusions mentioned above may be found in *The Past Recaptured*, but here they are represented as exigencies of creation. The novel’s inspiration springs from the break with the mediator. The absence of desire in the present makes it possible to recapture past desires. (Girard 1976: 297-298)

Según Girard, la ruptura con el mediador es el secreto que permite a Proust el acceso a una comprensión verdadera de uno mismo y de la alteridad, el primer paso para dotar de un contenido valioso a la obra literaria. El descubrimiento de la mitificación del otro que ha determinado al propio autor hasta el mismo instante en que dicho descubrimiento se hace accesible a la conciencia invita al creador a abrazar una perspectiva sobre su pasado y las criaturas que lo habitaron infinitamente más amplia y certera que la perspectiva fascinada del hombre encerrado en el círculo vicioso del deseo, cuya mirada siempre transfigura los objetos sobre los que se posa.

The novelist can write his novel only if he recognizes that *his* mediator is a person like himself. Marcel, for example, has to give up considering his beloved a monstrous divinity and seeing himself in the role of an eternal victim. (Girard 1976: 299)

La conclusión novelística sería una especie de reconciliación con uno mismo y con el otro a partir del reconocimiento de un error en la apreciación previa. Un error consistente en la pretensión de acceder a la autonomía a partir de la rivalidad con un prójimo percibido erróneamente como un ente autónomo. La visión más humilde del yo como una entidad susceptible de enajenación en cualquier momento permitiría, paradójicamente, una aproximación más certera a la realidad sobre quién es uno. La mirada de quien ya no desea participar en las quimeras del deseo mimético sería más pura.

Los objetos y los mediadores, a menudo los seres humanos que el autor ha conocido, se ven por vez primera con una objetividad imposible hasta entonces. Este es el estado mental propicio a la creación de una novela que profundice en la relación intersubjetiva y en la relación del hombre consigo mismo hasta el punto de comunicar algo relevante para el ser humano.

In *The Past Recaptured* Proust emphasizes that self-centeredness gives rise to *imitation* and makes us live *outside ourselves*. This self-centeredness is other-centeredness as well; it is not one-sided egotism; it is an impulse in two contradictory directions which always ends by tearing the individual apart. To triumph over self-centeredness is to get away from oneself and make contact with the others but in another sense it also implies a greater intimacy with oneself and a withdrawal from others (...) Victory over self-centeredness allows us to probe deeply into the Self and at the same time yields a better knowledge of Others. At a certain depth there is no difference between our own secret and the secret of Others. Everything is revealed to the novelist when he penetrates this Self, a truer Self than that which each of us displays. This Self imitates constantly, on its knees before the mediator. (Girard 1976: 298)

2.4 . Sociocrítica de Pierre Bourdieu y pensamiento de René Girard

En este apartado introduciremos algunas de las ideas defendidas por otro crítico francés, esta vez Pierre Bourdieu, en el entramado de presupuestos extraídos de la teoría del deseo mimético. La sociocrítica de Bourdieu, especialmente la desarrollada en *Les règles de l'art* (Bourdieu 1996), confiere protagonismo al universo social existente durante el proceso de gestación de la obra literaria a la hora de afrontar el análisis de la misma. Al introducir en el análisis las variables dependientes de la interacción social, es decir la relación del autor con el prójimo y con la sociedad que le rodea, Bourdieu se aproxima a la naturaleza social del autor que ha interesado también a Girard. Ambos autores superan la barrera que supone la concepción de la obra literaria como un universo cerrado de pura forma artística, y contribuyen a desmitificar la autonomía pura del creador y del ser humano. Girard, como sabemos, no cree en la autonomía de los grandes personajes de la literatura francesa, en los que encuentra la tendencia al mimetismo que sería testimonio del mimetismo o transcendencia desviada experimentados por el autor de cara a su prójimo extraliterario en el transcurso de su vida. Tanto Girard como Bourdieu encuentran en las obras francesas que ocupan sus análisis (Stendhal, Flaubert, Proust en el caso de Girard) un diálogo entre la vida y la literatura (un reflejo sublimado, por

ejemplo, de los sistemas de diferencias imperantes en la sociedad de la época del autor, que podemos encontrar en la estructura del universo ficcional en la obra). Bourdieu, al llamar la atención sobre los intereses particulares, las pasiones mundanas y la posición en el entramado social de los autores, devuelve al fenómeno de lo literario a un terreno afectado por los determinantes sociales, es decir, un espacio sujeto a intereses particulares, al efecto de las relaciones humanas, un espacio menos sobrehumano que el espacio a menudo mitificado de lo que entendemos por creación artística, ese inefable fenómeno convertido en idolatrado fetiche a partir del XIX. Para René Girard, como hemos visto, la gran literatura no puede dejar de ser antimítica. Como hemos visto, este crítico entiende la novelística como contraria a la épica, como un trabajo que combate la idolatría y que está relacionado con la superación personal del autor, que habría llegado a un estadio personal definido por la humildad. Sin embargo, la literatura se ve convertida ella misma en divinizado objeto de culto en virtud de una cierta tendencia neorromántica, aquella que defiende la locura de Alonso Quijano y confunde al creador con su personaje, ambos criaturas sobrehumanas que gozarían de una autonomía y una libertad reservada a tan solo unos pocos escogidos.

Las siguientes palabras de Bourdieu llaman también a la renuncia de la interpretación de la literatura como un fenómeno aislado, autosuficiente, al margen de lo social, e insisten en la insuficiencia del enfoque excesivamente idealista de gran parte de la literatura crítica moderna.

Le renoncement à l'angélisme de l'intérêt pur pour la forme pure est le prix qu'il faut payer pour comprendre la logique de ces univers sociaux qui, à travers l'alchimie sociale de leurs lois historiques de fonctionnement, parviennent à extraire de l'affrontement souvent impitoyable des passions et des intérêts particuliers l'essence sublimée de l'universel; et offrir une vision plus vraie et, en définitive, plus rassurante, parce que moins surhumaine, des conquêtes les plus hautes de l'entreprise humaine. (Bourdieu 1996: 16)

En el mismo sentido argumenta Girard en contra de un prejuicio que ha encontrado a menudo contra el espíritu de su análisis de la literatura francesa, aquél que ve en la preocupación por la experiencia vital del novelista estudiado la misma “petite critique biographique” (Girard 1996: 39), como la que que reprochan a Dedalus sus auditores en el pasaje del Ulises de Joyce en que el protagonista da una conferencia sobre Shakespeare enfocada, según Girard, en los efectos del mimetismo en la obra y en el autor inglés. En *Quand ces choses commenceront* (Girard y Treguer: 1996) el crítico francés

defiende, apoyándose en Joyce, la inclusión de las leyes psicológicas humanas, derivadas de la existencia y reflexión de los autores sobre sí mismos, en la labor crítica:

Seuls les grands écrivains réussissent la peinture de ces mécanismes sans la fausser au bénéfice de leur moi: on tient là un système de rapports qui, paradoxalement ou plutôt pas paradoxalement du tout, varie d'autant moins que les écrivains sont plus grands. La "psychologie" est donc bien une affaire de lois, et les esthètes n'en veulent pas car ils n'apprécient que le singulier, le suprêmement original ou, de nos jours, "les différences" qui sont la même chose démocratisée. L'esthétique actuelle est toujours prisonnière des conceptions romantiques. (Girard y Treguer 1996: 35)

Por su parte, Bourdieu dedica varios capítulos de *Les règles de l'art* a exponer las leyes sociales que habrían determinado la construcción identitaria de los personajes de Flaubert, centrándose con mayor detenimiento en un análisis exhaustivo de las variables sociales presentes en *La educación sentimental* (1869). Bourdieu desmiente la supuesta autonomía de Frédéric Moreau, al que se refiere siempre como una personalidad sometida a la influencia de dos polos principales: "l'art et la politique et la politique et les affaires" (Bourdieu 1996: 27).

Desde el punto de vista de la teoría mimética, resulta significativo encontrar en este sociólogo referencias explícitas a la intromisión de la influencia social en los sentimientos, en el deseo que el personaje vive con la convicción de enfrentarse a la emanación pura de su yo más esencial. Lo verdaderamente novedoso del enfoque de Girard es la intromisión de la alteridad en un fenómeno tan aparentemente individual y primario como es el deseo. La práctica totalidad de la crítica y el pensamiento moderno atribuye a la imitación del prójimo, o al menos a la influencia del prójimo y de la sociedad, un papel más o menos determinante en el aprendizaje, el modo de vida, o incluso la estructura del pensamiento. Sabemos que Girard va más allá, al atribuir al deseo individual una naturaleza mimética no autónoma a la que algunos pasajes de Bourdieu parecen aproximarse. Frédéric Moreau, entidad oscilante influida alternativamente por un ideal de vida burgués y un ideal de vida artístico, se ve según Bourdieu, que adopta un punto de vista materialista en esta instancia, "commandé dans les sentiments dont il est apparemment le sujet par les fluctuations de ses placement financiers, qui définissent les orientations successives de ses choix" (Bourdieu 1996: 21). Tales inversiones financieras

están determinadas por la tentación de convertirse en el burgués que, por sus circunstancias, estaría destinado a ser, y cuya figura en el imaginario del personaje supone una posibilidad de realizarse como individuo (los burgueses con los que Moreau trata serían los mediadores que le impulsan a realizar dichas inversiones).

Los representantes en la novela de los dos polos de influencia establecidos por Bourdieu podrían ser fácilmente entendidos como “mediadores” según la teoría del deseo mimético. Mme Arnoux, representante del polo artístico por su posición en el universo de oposiciones construido por el autor, determinaría la indiferencia hacia el dinero o el poder que vemos en ocasiones esgrimir a Frédéric, aunque no podemos olvidar que se tratará de una indiferencia únicamente temporal de cara a los objetos de la ambición burguesa. El análisis llevado a cabo por Bourdieu nos permite percibir la contingencia de dicha indiferencia que podría ser susceptible de ser entendida como esencial, definitiva de un Frédéric más noble de lo que en realidad es. Frédéric solo hace gala de ese desprecio por los bienes mundanos en los estadios de la novela en los que la influencia de Mme Arnoux es más fuerte (en los capítulos en que la conciencia de Frédéric, en la que se aglutinan múltiples mediadores, este mediador se impone sobre los otros de forma provisional, lo que demuestra la insuficiencia de su preferencia por un modelo existencial u otro para ser entendida como verdaderamente fundamental). La indiferencia de Frédéric es consecuencia de la mediación a la que se ve sujeto por la influencia que Madame Arnoux ejerce sobre él, en ningún caso previa a la misma ni independiente de la misma. Cuando no está poseído de la pasión por Mme Arnoux, vemos a Frédéric desviar sus esfuerzos hacia la adquisición de los atributos valorados por la burguesía. Es la idolatría hacia Mme Arnoux la que define su indiferencia por los bienes mundanos, y no la indiferencia por los bienes mundanos la que le lleva hacia el enamoramiento de una mujer al margen del polo burgués. El análisis coincidiría con el de Girard en atribuir al sujeto la necesidad de una sugestión contundente para poder permitirse el lujo de renunciar al mundo.

L'indifférence, qu'il trahit parfois, pour les objets communs de l'ambition bourgeoise, est un effet second de son amour revé pour Mme Arnoux (...) *“Qu'est-ce que j'ai à faire dans le monde? (...) Moi, je n'ai pas d'état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma fortune, le but, le centre de mon existence, de mes pensées”*. (Bourdieu 1996: 21)

La alternancia de modelos o mediadores, a los que Bourdieu aglutina en torno a esos dos polos de influencia diferenciados, determina la experiencia sentimental de Frédéric (modela su deseo). En otras palabras, Frédéric selecciona sus objetos de deseo según la influencia que ejercen sobre él los protagonistas del mundo social al que accede desde su llegada a París.

En apartados anteriores ya hemos mencionado la desintegración del mediador unitario como manifestación de la conciencia del autor de un nuevo síntoma psicológico del individuo a partir de la evolución democrática de la sociedad. Como corresponde al mundo posrevolucionario, el mediador de una novela perteneciente a este estadio de la sociedad francesa ya no puede ser único, especialmente en el caso de un Frédéric que, al contrario que Madame Bovary, se encuentra en el centro de operaciones de la sociedad francesa, un París que facilita al adolescente cada una de las interacciones reales con cada uno de sus posibles mediadores o modelos. La nobleza y su valor socialmente reconocido han dado paso a la proliferación de posibles polos de influencia como son el burgués o el literario-artístico. Sin la autonomía que, precisamente en este momento histórico, el campo artístico empieza a requerir para sí, el polo intelectual no podría ejercer la función de mediador de cara al sujeto adolescente que desea metafísicamente (seducido por la promesa de alcanzar un yo trascendente en la encarnación del ideal del artista independiente del campo económico, más insolente y orgulloso que nunca, y por lo tanto más seductor).

Bourdieu dedica un despliegue de citas de Flaubert, extraídas principalmente de su correspondencia, a construir la figura de un autor que permanece siempre a una prudente distancia del ideal de vida y la mentalidad de cada uno de los campos de influencia de su tiempo, el político, el burgués y el literario, sin por ello dejar de definirse a partir de la interacción con los mismos. Según Bourdieu, la indeterminación positiva de un autor como Flaubert (tal vez una manera de referirse a la mirada postmimética que defiende Girard en el gran novelista), que le permite una perspectiva más objetiva sobre los participantes del juego social y los valores de cada campo de poder, determinaría el interés del autor por incluir en su obra a personajes también indeterminados, como el del adolescente (Frédéric) o el de Arnoux (dividido entre los campos del poder económico y el arte). El interés especial del personaje indeterminado residiría en el conflicto que presenta en virtud de la “*irrésolution et l’insécurité qu’il éprouve en face d’un univers sans buts marqués ni repères assurés*” (Bourdieu 1996: 36). Bourdieu defiende la idea de que el autor concede a esta indeterminación un destino nefasto ejemplificado

perfectamente por la trayectoria vital de Arnoux. Recordemos que la imitación, según Girard, es capaz de estructurar la existencia individual, tal y como estructurara la existencia de Alonso Quijano la figura triangular que iba desde el vértice Amadís de Gaula hasta sí mismo y de sí mismo a los objetos. La modernidad postrevolucionaria ha acabado con el triángulo único y estable: la admiración hacia Mme Arnoux, que dota de sentido a la existencia de Frédéric, es más endeble y temporal que la que experimenta Alonso Quijano por Amadís de Gaula, porque la mujer rivaliza con otras entidades a las que se les ha atribuido socialmente un prestigio al que el adolescente no se muestra, a fin de cuentas, inmune. Los personajes de *La educación sentimental* son seres modernos atrapados en la multiplicidad de yoes, uno por cada mediador o polo de influencia. Estos personajes indeterminados a los que vemos dirigir sus esfuerzos en direcciones contradictorias tienen su contrapartida positiva en el escritor mismo: indeterminado pero ajeno a la persecución activa de objetos de deseo seleccionados por los diferentes mediadores sociales que se suceden los unos a los otros, el autor rompe con la angustia de una existencia regida por la alteridad en el ejercicio mismo de la escritura. El descubrimiento por parte del novelista de las leyes profundas de la interacción social comenzaría según Girard en un descubrimiento en el seno de la subjetividad misma del autor, quien “se découvre menteur systématique, menteur au bénéfice de son Moi, lequel n’est constitué au fond que de mille mensonges longuement accumulés» (Girard y Treguer 1996: 217-218). En la obra literaria, el autor pone al servicio de la creación la desconfianza de cara a la propia autonomía y la de aquellos que le rodean: sin comprometerse con nadie, da testimonio de las interferencias en la conciencia producidas en virtud de la influencia de los agentes sociales, de las que intentará mantenerse al margen como individuo y como artista, siendo constante no obstante de la posibilidad siempre presente de perder autonomía en el momento en que el otro se cruza en su camino en la experiencia diaria.

La imitación en un personaje ligado a campos de influencia múltiples, como es el del arte, revestido de un novedoso prestigio en la sociedad de Flaubert, es más frenética e inestable y capaz de “despedazar al individuo” en términos de René Girard. Esta es una posible explicación, en términos miméticos, de la condición trágica a la que se enfrentan los personajes clasificados como “indeterminados” por Bourdieu. La perspectiva mimética de Girard nos invita a ver en los personajes modernos la presencia del mismo fenómeno existencial que aquejara a Alonso Quijano: la sumisión de cara a un mediador. La atonía, la inestabilidad propia a un personaje moderno como por ejemplo Frédéric

(cuya máxima expresión tal vez sea el Meursault de Camus, indiferente a todo) se explica por un cambio radical en la sociedad que afecta la vivencia del mimetismo sin llegar a erradicarlo, ni tan siquiera a paliarlo. La nueva sociedad ha multiplicado el abanico de posibles mediadores, los cuales a su vez mantienen su prestigio por la necesidad misma que tiene el sujeto de creer en ellos, pero que carecen de la luminosidad de un mediador lejano y estable como es Amadís de Gaula: el sujeto desconfía de la autenticidad de la superioridad de sus diferentes mediadores, renuncia a uno, abraza el otro, va encadenando decepciones... Su existencia se vuelve mucho más compleja y difícil de analizar que la de Don Quijote, pero la mediación es en todos los casos el verdadero secreto de la motivación personal y la selección de los objetos. En palabras de Flaubert, “mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues» (Flaubert en Bordieu 1999: 60). Sobre Frédéric, Bourdieu añade:

Bourgeois en sursis et intellectuel provisoire, obligé d’adopter ou de mimer pour un temps les poses de l’intellectuel, il est prédisposé à l’indétermination par cette double détermination contradictoire: placé au centre d’un champs de forces qui doit sa structure à l’opposition entre le pôle du pouvoir économique-politique et le pôle du prestige intellectuel ou artistique. (Bourdieu 1996: 36)

Bourdieu dedica asimismo unas interesantes líneas a exponer la progresión desde la constatación, por parte de uno de los personajes, de la diferencia que le separa del otro, la cual condiciona su admiración por él, hasta la abierta imitación que, por último, deja paso a la rivalidad. Podría tratarse de la transición, tenida en cuenta por Girard, desde la mediación externa, únicamente posible en un contexto donde la diferencia entre los sujetos pervive y es reconocida como tal entre los participantes del juego mimético (Alonso Quijano-Amadís de Gaula), hasta la mediación interna, donde el discípulo pierde la fe en el prestigio del modelo y comienza a confiar en su derecho a apropiarse de los objetos que pertenecen a su mediador, en virtud de una mimesis adquisitiva que solo puede traducirse, a medida que progresa, en una rivalidad manifiesta, especialmente en la nueva sociedad democrática. La percepción de la diferencia como esencial, incontestable y absolutamente real es la única variable que puede prevenir el conflicto inherente a la relación sujeto-mediador. Esta evolución desde la vertiente primaria de la imitación, que liga unos individuos a los otros en relaciones de aprendizaje o inspiración, hasta el inevitable conflicto que forma parte, aunque en potencia, de la misma estructura

de la psicología interindividual, es descrita por Bourdieu en un pasaje de su obra crítica dedicado a la relación Frédéric-Deslauriers, sorprendentemente afín al habitual análisis de la psicología de los personajes en Girard. La “démarche ambiguë» de Deslauriers es un *double bind* del tipo que Girard se ha esforzado en estudiar en términos miméticos: “On pense évidemment à la démarche ambiguë de Deslauriers (...) “Il avait commencé, non seulement par faire l’éloge de leur ami, mais par l’imiter d’allure et de langage autant que possible” (Bourdieu 1996: 41).

Bourdieu repara, como Girard, en que la admiración en principio inofensiva de un amigo por el otro “ne va pas sans une conscience aiguë de la différence” y depende enteramente del “sens de la distance” que determina el hecho de que Deslauriers “se tient à sa place même lorsqu’il se met à la place” (Bourdieu 1996: 42). Sin embargo...

La passion malheureuse pour des possessions inaccessibles, et l’admiration extorquée qui va de soit, sont vouées à s’achever dans la haine de l’autre, seule manière d’échapper à la haine de soi – sans pouvoir pour autant abolir tout désir d’appropriation. (Bourdieu 1996: 43)

Bourdieu coincide con Girard en la descripción del proceso que liga la constatación de la diferencia al despertar de la admiración para dejar paso a la rivalidad, pero su análisis pasa por alto la condición que explica la transición desde dicha admiración hasta el conflicto, que no se manifiesta en otras existencias literarias imitativas como la de Alonso Quijano. Alonso Quijano no ardía interiormente con el fuego de la envidia, su admiración por el caballero Amadís era infantil e inocente y no le exhortaba a “acabar” con su mediador. La hipótesis propuesta por Girard señala que la nueva cercanía del rival en la sociedad posrevolucionaria determina el nacimiento de este tipo de rivalidades entre amigos: cuanto más irreal y fuera del alcance se encuentre el mediador, menos posibilidades hay de que se convierta en un rival, pero esto solo es posible cuando el mediador es el rey, la divinidad o un imaginario caballero como Amadís de Gaula. Esta distancia solo es posible en una sociedad donde la diferencia atribuida socialmente, una diferencia percibida como metafísica, prevenga a los actores sociales contra la idolatría del vecino más próximo y el deseo de destruirle. La indeferenciación en el seno social (por justo y humanitario que sea el deseo de reducir las diferencias sociales) conduce a una imitación de todos contra todos. Los avances sociales democráticos de la sociedad descrita por Flaubert explican la diferencia entre la imitación inocente de Don Quijote y el nacimiento de los conflictos de rivalidad como el que protagoniza Deslauriers, cada

vez más consciente de su derecho a progresar socialmente, y que ya no “se mantiene en su sitio” de cara a su mediador (que al mismo tiempo, podría ser virtualmente cualquiera, debido a la descomposición de los grandes mitos unitarios como la realeza en multitud de grupos sociales que ahora ostentan un orgullo y autonomía inusitados, en multitud de modas pasajeras y en gran variedad de esnobismos diversos). La mediación externa (tratada, según Girard, en el *Quijote* o en *Madame Bovary*) deja paso a este tipo de mediación interna en el momento en que las diferencias sociales se difuminan. La estructura social determina la experiencia individual del deseo. “La aspiration qui porte à s’identifier, à se mettre à la place, à se prendre pour un autre, est constitutive de la prétention petite-bourgeoise et, plus largement, de la position de prétendant (or de second, de ‘double’)” (Bourdieu 1996: 41).

Tanto Girard como Bourdieu intentan demostrar que la pretendida autonomía de algunos grupos e individuos de cara al resto de la sociedad no es más que una fachada tras la que se esconde la dependencia del prójimo. En *La educación sentimental*, existe por ejemplo un espacio de “libertad” aparentemente total, el salón de Rosannette, donde las mujeres libres invierten los valores burgueses reivindicando las incongruencias del lenguaje, los juegos de palabras y las conductas que serían censurables en otros contextos, como una especie de artistas surrealistas en ciernes. Pero Bourdieu nos recuerda que, por su dependencia del dinero, y del prestigio que este proporciona, que permite a los hombres que acuden al salón de Rosannette negar temporalmente la moral burguesa (la cual no podría ser transgredida verdaderamente si no fuera comúnmente aceptada), dicho salón se encuentra en realidad “dominé par ce qu’il nie” (Bourdieu 1996: 29). Sobre el propio autor, Flaubert, nos interroga Bourdieu en este sentido: “Comment être sûr que ce n’est pas encore le ‘bourgeois’ qui, en le tenant à distance, permet à l’écrivain de prendre ses distances par rapport à lui?” (Bourdieu 1996: 63).

Respecto al concepto de “*romanesque*”, Bourdieu lo utiliza de manera completamente diferente a la de Girard. Bourdieu hace referencia a la cualidad “*romanesque*” de las adolescencias que interesan a Flaubert (la de Frédéric, la de Emma) e incluso la del propio autor, para apelar a la capacidad de estos sujetos para tomarse la ficción en serio. Se trataría de una reacción ante su imposibilidad para “prendre aux sérieux le réel”, lo que recordaría a los lectores que “la réalité à laquelle nous mesurons toutes les fictions n’est que le référent universellement garanti d’une illusion collective” (Bourdieu 1996: 36). Recordemos que para Girard, “*romanesque*” sería más bien la cualidad de la novela interesada en desvelar la verdad sobre la ausencia de autonomía del

deseo humano, mientras que “*romantique*” sería todo aquel personaje, obra o interpretación de la misma que creyera en la autonomía del deseo humano y tomara por emanaciones espontáneas las fascinaciones particulares del sujeto. Girard, al contrario que Bourdieu, no percibe en Emma Bovary ni en Frédéric ninguna aproximación a una “*illusion vrai*”, pero sí que coincide con él en que la gran literatura cuestiona las ilusiones colectivas. Para él, la fantasía de los personajes adolescentes fascinados por las novelas de amor forma parte del mismo fenómeno al que cualquier otro hombre se ve sujeto: el deseo metafísico, que en el caso del burgués puede traducirse en una fascinación con el dinero y el poder que han sido socialmente mitificados. La única aproximación a la verdad posible sería la del gran novelista que ha descubierto el mimetismo del deseo y de la existencia y somete a sus personajes a sus efectos, permitiendo al lector y al antropólogo comprender las leyes que rigen la psicología interindividual y la interacción social universales. Para llegar a identificarse con Emma, como tradicionalmente se asume que Flaubert se identificó, el escritor debió de acceder a una verdad sobre sí mismo que después proyectó en sus personajes, tanto en los adolescentes soñadores como en los hombres burgueses de bien: los intentos por progresar de unos y de otros, el deseo que experimentan hacia sus diversos objetos, serían fruto de la ilusión, según Girard, tanto en un caso como en el otro. Las ilusiones dependerían siempre del mediador que cada cual se diese a sí mismo. El mediador que ha sido validado socialmente, el nuevo hombre burgués, sería tan insuficiente en términos de trascendencia como Madame Arnoux, una de las mediadoras de Frédéric. La diferencia residiría en que la imposibilidad de conseguir a esta dama inalcanzable convertiría a Frédéric en un soñador que habita las regiones más luminosas del deseo, las que preceden a la posesión, cuando aún pervive la ilusión de encontrarse ante un objeto ireemplazable, infinitamente superior a cualquier otro. Este error de percepción determinado por la distancia permitiría al personaje languidecer indeterminadamente brillando con la falsa trascendencia que refleja sobre sí su inalcanzable mediador-objeto de deseo imaginado. De lo que, según Girard, Flaubert sería plenamente consciente, es del hecho de que en el caso del más incorregible soñador como en el del arrivista más mundano y materialista, nos encontraríamos ante un fenómeno de idolatría análogo donde el hombre sueña en el prójimo, en las posesiones del prójimo, con una trascendencia irrealizable. Bourdieu, sin embargo, hace una lectura romántica del idealismo de los personajes adolescentes de Flaubert, calificando de verdadera su ilusión, mientras que Girard vería en ella un caso más de trascendencia desviada que actuaría en detrimento de la autonomía personal del sujeto. Según Bourdieu, Frédéric, “*refusant*

l'illusion comme illusion unanimement approuvée et partagée, (...) se réfugie dans l'illusion vrai, l'illusion romanesque” (Bourdieu 1996: 36). Para Girard, la ilusión colectivamente compartida y la ilusión romántica esconden una misma preocupación por el prójimo y una misma desviación hacia la alteridad de una tendencia mimética innata y común a todos los hombres.

“C’est ainsi que le monde du pouvoir apparaît lorsqu’il est aperçu du dehors, et surtout de loin et d’en bas, par quelqu’un qui aspire à y entrer: allodoxia, erreur de perception (...) reconnaître une chose pour une autre” (Bourdieu 1996: 44). Como evidencia este extracto de su obra, Bourdieu reconoce el error de percepción que lleva al observador que está en un estrato inferior a transfigurar el mundo del poder y sus objetos. Girard, por su parte, nos diría que también Madame Arnoux es transfigurada por la mirada idealista de su enamorado Frédéric. Poco importa que lo idolatrado sea el mundo del poder o la esposa de Arnoux, la transfiguración del objeto deseado y la idolatría hacia el mismo, que dependería más de la necesidad de trascendencia del observador que de las cualidades del objeto en sí, es inevitable y depende de la atribución del observador al mediador de una naturaleza radiante y superior a nivel metafísico. Según Girard, Flaubert se habría preocupado por establecer similitudes entre las idolatrías de todos los personajes, dando a cada uno de ellos diferentes mediadores que explicarían sus diferentes comportamientos, para dar testimonio de un único fenómeno: la enajenación del individuo a partir de su interacción con la alteridad. De hecho, también Bourdieu repara en la ausencia de contenido de las oposiciones mediante las cuales Flaubert estructura el universo social de su novela. Esta falta de contenido sería la manifestación de la postura de Flaubert como artista: su “neutralismo esteta” (Bourdieu 1995: 58-59), que se encuentra bastante cerca de la postura que según Girard adopta el literato maduro cuando experimenta la “conversión novelística”:

Este doble rechazo es sin duda también el principio que rige en todas las parejas de personajes que funcionan como esquemas generadores del discurso novelesco (...) Queda más manifiesto todavía en su afición por las simetrías y las antítesis (...), antítesis entre cosas paralelas y paralelas entre cosas antitéticas, y sobre todo en las trayectorias cruzadas que conducen a tantos personajes de Flaubert de un extremo a otro del campo de poder. (Bourdieu 1995: 59)

Detengámonos un momento a comparar la concepción que Girard y Bourdieu guardan de cara a la génesis de la novela y el papel del novelista. Ambos autores parten

de una idea del *rechazo*, por parte de Flaubert (Girard extenderá esta presuposición a todos los grandes escritores) de la identificación personal con las diversas categorías sociales que estructuraban la sociedad de su tiempo. Girard explica esta indeterminación a partir de la transformación personal del novelista en una suerte de profeta de la verdad mimética, prevenido para siempre, por así decir, respecto a las interferencias de la alteridad en el deseo. La consciencia de la presencia del mediador en lo más íntimo de la experiencia podría naturalmente haber determinado a los autores en su intento de permanecer al margen de las luchas adquisitivas mundanas, artísticas y personales, lo que explicaría esta suspensión de toda toma de posición social concreta y facilitaría la creación de una obra artística más objetiva, serena y lúcida (componentes sin duda de obras maestras de la literatura universal como son las que nos ocupan). Bourdieu, por su parte, concilia esta objetividad del autor con la presencia en la obra de un esquema estructurante hecho de oposiciones a la manera trágica del tipo Frédéric-Deslaurieus/Henry-Jules/Pellerin-Delmar, que ha interesado enormemente a Girard en su análisis de Flaubert. Este esquema dicotómico estaría basado en realidades sociales cuya importancia en la existencia el autor reconocería, aunque intentando tomar distancia de cara a las mismas para obtener una visión de conjunto capaz de revelar con claridad las interferencias sociales en la conciencia individual.

Ainsi, à travers le personnage de Frédéric et la description de sa position dans l'espace social, Flaubert livre la formule génératrice qui est au principe de sa propre création romanesque: la relation de double refus des positions opposées dans les différents espaces sociaux et des prises de position correspondantes qui est au fondement d'une relation de distance objectivante à l'égard du monde social (...) Frédéric, comme toutes les adolescences difficiles, est un formidable analyseur de notre rapport le plus profond au monde social. (Bourdieu 1996: 71)

Frente a la ilusión de un creador perfectamente autónomo y todopoderoso, tanto en Bourdieu como en Girard nos encontramos con un Flaubert que decide abstenerse de participar en el juego mimético (el juego social según Bourdieu) pero que reconoce su existencia y su desmedida influencia sobre el sujeto, organizando de hecho su mundo literario a imagen y semejanza del mundo social. Los dos autores ligan la experiencia íntima espiritual al papel de la alteridad en la capa más profunda de las que componen al ser humano, el deseo.

S'il est en mesure de dépasser, par son travail d'écrivain, des incompatibilités instituées dans le monde social, sous forme de groupes, cénacles, écoles, etc., et aussi dans les esprits (sans exclure le sien), sous forme de principes de vision et de division, tels ces copules de notions en -isme qu'il détestait tellement, c'est peut-être parce que, à la différence de l'indétermination passive de Frédéric, le refus actif de toutes les déterminations asocies à une position déterminée dans le champ intellectuel, auquel il était incliné par sa trajectoire sociale et les propriétés contradictoires qui étaient à son principe, le prédisposait à une vue plus haute et plus ample de l'espace des possibles, et du même coup à un usage plus complet des libertés qu'en recelaient les contraintes. (Bourdieu 1996: 177)

En *Les règles de l'art*, Bourdieu analiza en detalle la adquisición del campo del arte de una autonomía cada vez mayor a lo largo del siglo XIX. Recordemos que Girard asocia la posibilidad de autonomía para el artista dentro de la sociedad con la revelación cristiana, origen, según él, de la concepción occidental del individuo y de la desmitificación generalizada, a partir de la revelación del mecanismo del chivo expiatorio que desliga por vez primera lo sagrado del rito sacrificial y sus representaciones míticas, con consecuencias entre las que se encontraría la posibilidad de que el arte se desligue de lo sagrado primitivo. A la luz de una lectura en paralelo de los dos críticos, resulta interesante comprobar que Bourdieu ejemplifica la autonomía espiritual adquirida por el novelista mediante el *affaire* Dreyfus y la reacción de Zola ante el mismo. Como sabemos, este novelista se posicionó a favor del “chivo expiatorio” y en contra de la masa acusadora, llevando a cabo una abogacía de la víctima en todo análoga a la interpretación de la Pasión según Girard: la presentación de la víctima (Jesucristo) en tanto que víctima inocente y la masa acusadora en tanto que culpable de un crimen. Si admitimos con Girard que el novelista debe su capacidad de permanecer lúcido ante la presión mimética social a una moral cristiana derivada directamente del texto bíblico, el papel del artista Zola como paracleto cobra un sentido antropológico que nos invita a repensar la autonomía del novelista (o, en general, del crítico social) como fenómeno relacionado con una herencia cristiana occidental que, curiosamente, es a menudo denostada, pasada por alto o malinterpretada como enajenante y opresora, en muy pocas ocasiones como potencialmente liberadora si bien interpretada y entendida.

3. El deseo mimético en la obra de Katherine Mansfield

Katherine Mansfield (1888 – 1922) reúne una serie de particularidades que la convierten en una autora interesante desde el punto de vista de la teoría del deseo mimético. En primer lugar, la escritora cuestiona extensamente la autonomía de sus personajes y siembra a menudo dudas en torno a la espontaneidad del deseo en los mismos.

Los efectos de la relación con la alteridad sobre la autonomía de los personajes son uno de los principales elementos que subyacen en la obra de Mansfield. El sujeto que se desconoce a sí mismo por la alteridad que alberga en su seno aparece a menudo en los relatos de la autora, y este fenómeno se traduce a menudo en ellos en una falta de control sobre sí mismos y sobre la propia existencia que se pueden relacionar con la alienación que Girard identifica en los personajes que se enfrentan a conflictos miméticos. Esta sensación de impotencia es la que se desprende de los pensamientos del protagonista de *A Married Man's Story*:

And it may be that it's something entirely individual in me – this sensation (yes, it is even a sensation) of how extraordinarily shell-like we are as we are – little creatures, peering out of the sentry-box at the gate, ogling through our glass case at the entry, wan little servants, who never can say for certain, even, if the master is out or in... (Mansfield 2006b: 355-356)

La experiencia vital de la autora, marcada por el viaje, determinó una fuerte presencia en su literatura de los conflictos de la definición o indefinición identitaria a partir del encuentro con la diferencia cultural, o en función de las relaciones de pertenencia y exclusión respecto a diferentes grupos sociales. Por sus diarios íntimos, sabemos que Katherine Mansfield vivió obsesionada con la adquisición de una pureza en la mirada que ella, como artista, dirigía sobre los objetos, la cual supeditaba a la existencia de una identidad unitaria, “fuerte”: “nothing of any worth can come from a disunited being” (Mansfield 2006b: 226). A menudo, la autora manifestaba la queja de encontrarse ella misma dividida.

One must learn, one must practise to forget oneself. I can't tell the truth about Aunt Anne unless I am free to enter into her life without self-consciousness. Oh, God! I am divided still, I am bad, I fail in my personal life. (Mansfield 2006b: 316)

Según la perspectiva de Girard, podría tratarse de la sospecha de la autora de la pérdida de vigor o autonomía derivada de su relación con la alteridad en términos de mediación. Tal vez la distancia inevitable entre el exiliado o el enfermo (Katherine Mansfield escribió la mayor parte de sus relatos mientras soportaba los estragos de la tuberculosis que dio fin a su vida) y su entorno social inmediato, así como la conflictividad inherente a la relación con dicho entorno cuando se percibe como extranjero, facilitarían una serie de intuiciones de la artista respecto al papel de la alteridad en la conciencia individual y la creación, de las cuales intentaremos aportar una serie de ejemplos clave.

Resulta significativo que esta insistencia en la alienación del individuo poseedor de una conciencia múltiple, en la identidad coyuntural e inestable que nunca es definitiva ni fiable, sea llevada a cabo por una artista nacida en Nueva Zelanda, pero que se afincó y escribió en Reino Unido, desde donde inició diversos periplos hacia sanatorios y ciudades francesas dejando huellas en sus escritos de todos los encuentros con la alteridad propiciados por el viaje y el exilio.

La enfermedad que marcó la existencia de Katherine Mansfield y que acabó con ella prematuramente determinó también una vivencia exacerbada del deseo, alimentado por la inaccesibilidad a los objetos propiciada por la debilidad física, y tal vez fomentó una idolatría de lo humano más poderosa que en otros novelistas, e incluso una mayor urgencia en la búsqueda de superación de los conflictos derivados de dicha idolatría. Según la teoría del deseo mimético, el deseo por un objeto determinado nace de la imitación del deseo de algún otro hombre. Cuando existe una diferencia tangible entre los planos a los que pertenece el imitador y su modelo, se da una mediación externa del tipo quijotesco, donde el emulador reconoce la superioridad del ídolo que se da a sí mismo y selecciona fácilmente los objetos hacia los que dirigir su deseo (aquellos que pertenecen a su ídolo unitario). Girard ha mencionado en su obra que los fenómenos de mediación externa son siempre más fáciles de percibir. Katherine Mansfield, sin duda, parece excesivamente consciente desde una edad muy temprana, como persona y como artista, de la influencia que ejercen los otros en su deseo y en su identidad. Toda su vida rechazó esas interferencias de la alteridad tanto en el proceso creativo como en el proceso vital, identificándolas como la fuente de una creación mediocre y de una existencia mediocre.

La especial lucidez de las que son reconocidas como sus mejores obras (los relatos tardíos ambientados en su Nueva Zelanda natal) fueron creadas en el momento en que su enfermedad incrementó su aislamiento. El experimentar una grave crisis, como la

enfermedad en Proust, sería para Girard prácticamente un requisito para acceder a ciertas verdades incómodas sobre la autonomía personal (o la falta de ella) y la verdadera naturaleza del deseo. Girard insiste en atribuir a los grandes autores que le han interesado una visión existencial atípica nacida de un proceso de aprendizaje personal que en cierto momento de sus existencias eclosionara, en el contexto de una crisis de salud o de conciencia, dando lugar a un nuevo tipo de escritura, más madura y más importante, sobre la verdad de las relaciones humanas, erradicando todo espejismo de autonomía en el alma de sus personajes. Resulta por tanto interesante comprobar cómo esta autora permanentemente enferma y exiliada ahonda en la alienación de forma constante y contundente.

Les écrivains qui me semblent les plus importants ne jugent pas leur “génie” comme un don naturel et inné. Mais c’est pour eux un acquis tardif, le résultat d’une transformation personnelle qui n’est pas de leur fait, et qui s’apparente à une conversion. En travaillant sur la relation entre littérature et christianisme, j’ai été frappé par les similitudes entre une certaine forme de création littéraire et la conversion chrétienne. C’est Marcel Proust qui m’a ouvert les yeux sur cette parenté. Chez lui, le héros et l’écrivain ne sont de toute évidence qu’une seule personne, mais pas au même moment. Si, dans un premier temps, nous suivons le héros, à la fin du roman, c’est l’écrivain qui apparaît. Grâce à une rupture, un changement profond éprouvé par le romancier, le héros devient l’écrivain (...) Il y a quelque chose de quasi-monastique dans le récit, à la fois mythe et réalité, d’un Proust passant la fin de sa vie isolé du monde, dans sa chambre tapissée de liège, à s’éveiller au milieu de la nuit pour écrire son roman, comme les moines pour chanter les prières. (Girard 2010b: 194-197)

Mansfield participa del mito al que Girard, de hecho, contribuye en este pasaje, el que persiste en torno a esa imagen del artista confinado, enfermo, dedicado por entero a su arte. En las siguientes páginas veremos si algunos de los presupuestos sobre el deseo mimético y su influencia en la creación literaria se manifiestan en la obra de una autora cuyas experiencias vitales tal vez propiciaran una conversión parecida a la que Girard atribuye a Proust.

3.1 La génesis del deseo en Katherine Mansfield

If Proust resorts to symbolist vocabulary it is because the omission of the mediator never occurs to him when he is no longer dealing with a concrete novelistic description. He is not considering what the theory suppresses but what it expresses: the vanity of desire, the

insignificance of the object, the subjective transfiguration, and that disappointment which is called possession. Everything in this description is true; it is false only when one claims it is complete. Proust writes thousands of pages to complete it. The critics write none. (Girard 1976: 39)

Girard no refuta el presupuesto simbolista que atribuye a la experiencia subjetiva la primacía y relega el objeto a un segundo plano. Sin embargo, el crítico francés considera que la obra novelística de Proust excede el trabajo crítico del escritor y las teorías de su tiempo, al introducir en la experiencia subjetiva de sus personajes la influencia de la relación del ser humano con los que le rodean, de manera que la transfiguración de los objetos no sería únicamente la respuesta a un deseo íntimo espontáneo, sino la consecuencia de una imitación del deseo del otro. La génesis del deseo en los personajes de Proust es fácilmente atribuible a la admiración o la rivalidad, y es este aspecto de la lectura que Girard hace de Proust el que se aleja de la crítica simbolista.

“The feeling roused by the cause is more important than the cause itself...” That is the kind of thing I like to say to myself as I get into the train” (Mansfield 2006b: 121). Katherine Mansfield cita este principio simbolista en su diario, y en sus relatos encontramos por doquier el reflejo del mismo en la escritura. Sin embargo, es rara la ocasión en que en los relatos de la autora no se establece alguna relación estrecha entre la experiencia subjetiva de los personajes y su relación con los otros. En dos de los mismos, *Poison* y *At the Bay*, la autora utiliza la metáfora del veneno para referirse a la influencia poderosa que ejercen unos seres humanos sobre otros. La evidente cualidad perniciosa del veneno demuestra una intuición sobre la naturaleza negativa de la permeabilidad del sujeto respecto de la influencia externa, que Girard achaca a la trascendencia desviada (fuente de inagotables decepciones y sufrimientos a consecuencia de la sustitución de lo divino por lo humano).

En *At the bay* encontramos el tema de la génesis del deseo a partir de la interacción con un modelo o mediador. En sus páginas, el personaje de la adolescente Beryl entabla amistad con una misteriosa mujer madura, casada con un joven muy atractivo, mucho menor que ella. La joven pronto nota la influencia que la personalidad de la adulta ejerce en ella. Lo que atrae a Beryl de Mrs Harry Kember es justamente la pretendida autonomía de la que goza, atributo codiciado por el sujeto que se autopercibe débil y dependiente del otro como por una vergonzosa falta personal que le haría único. Beryl se ve fascinada por “her lack of vanity, her slang, the way she treated men as though

she was one of them, and the fact that she didn't care twopence about her house and called the servant Gladys 'Glad-eyes' (Mansfield 2006a: 175). Sin embargo, lo que podría resultar en una beneficiosa experiencia de aprendizaje para Beryl, el entrar en contacto con una liberada mujer más experimentada que ella, es tratado por la autora como una situación potencialmente peligrosa y dañina.

Beryl felt that she was being poisoned by this cold woman, but she longed to hear. But oh, how strange, how horrible! As Mrs Harry Kember came up close she looked, in her black waterproof bathing-cap, with her sleepy face lifted above the water, just her chin touching, like a horrible caricature of her husband. (Mansfield 2006: 177)

Es una imagen un tanto oscura la de Mrs Harry Kember fusionándose con su marido, como una caricatura monstruosa, tal y como Beryl la percibe. Sabemos que Girard relaciona los monstruos míticos con la difuminación de las diferencias que define a la crisis mimética (durante la cual todo orden y sentido desaparece de la comunidad en una espiral de violencia entre rivales indiferenciados). Esta interpretación remite al saber comunitario sobre la violencia: la subversión de las reglas sociales es peligrosa por la misma razón que la renuncia a la autonomía personal en favor de la idolatría del otro, porque los hombres no son capaces de relacionarse entre sí en un mismo plano sin sucumbir a la rivalidad derivada de la fascinación que ejercen los unos sobre los otros. Katherine Mansfield parece participar de esta superstición colectiva ante la violación de los tabúes y la difuminación de las diferencias (encarnadas por Mrs Harry Kember, que se comporta como un hombre y transgrede las reglas sociales respetadas por el resto de mujeres de la zona). El aspecto monstruoso bajo el que se le aparece a Beryl en la escena citada podría anticipar el desenlace violento del relato.

En la última escena del mismo, encontramos a una Beryl solitaria en su hogar, por delante del cual pasa azarosamente el marido de su nueva amiga. Éste la invita a dar un paseo, pero Beryl, en un primer momento, se niega de forma instintiva. Sin embargo, pronto se nos describe el proceso mediante el cual algo que parece haberse "generado" en ella, algo diferente de sí misma pero que se encuentra en su interior, toma el control de la situación y no solo la lleva a aceptar, sino que le hace experimentar vivamente el deseo de ir con ese hombre. "Beryl shook her head. But already something stirred in her, something reared its head (...) As she spoke that weak thing within her seemed to uncoil, to grow suddenly tremendously strong; she longed to go!" (Mansfield 2006a: 195).

El hecho de que Mrs Harry Kember tomara la apariencia de su marido unas páginas antes indica que el deseo que Beryl repentinamente experimenta por aproximarse a él no puede en absoluto desvincularse de la relación que se ha establecido entre la joven y la esposa del mismo. Es el criterio aparentemente desvinculado de los imperativos sociales, la libertad de Mrs Harry Kember el verdadero objeto de deseo de Beryl. Beryl desea para sí la autonomía, de la cual ella se siente desprovista, que percibe en esta mujer. Apropiarse de su marido a través de un encuentro amoroso sería una manera de transformarse en la adulta liberada que sueña ser, y en ese deseo de apropiarse del “ser” de la otra mujer es donde podemos encontrar el verdadero motor de la acción. No nos encontramos ante un deseo lineal que va desde Beryl al hombre. Como es habitual en los relatos de Mansfield, Beryl se arrepiente al instante de haber accedido a acompañarle, y aunque hace tan solo un instante que “she longed to go”, pronto se demuestra que se trataba de un deseo exógeno.

Harry Kember reacciona con violencia ante la indecisión de Beryl, e intenta violarla. Suya es la pregunta que condensa el interés del relato desde la perspectiva mimética, y que sirve para cerrar la narración. Tras su frustrada tentativa amorosa, el joven espeta a la adolescente: “then why in God’s name did you come?” (Mansfield 2006a: 196).

Tengamos en cuenta que la autora se ha preocupado en establecer, a nivel estructural, un triángulo entre los tres personajes a la hora de tratar esta tímida intentona de romance por parte de la joven Beryl. No se trata simplemente de una joven buscándose a sí misma que intenta conciliar diferentes fuerzas internas (tabúes y deseo sexual autónomo). Se trata precisamente de preguntarse cuál es la poderosa motivación que empuja a Beryl hacia este hombre. ¿Se trata de un deseo sexual contenido por las reglas sociales? Para mostrar el conflicto tabú-sexualidad, Katherine Mansfield podría haber prescindido por completo del personaje de Mrs Harry Kember. Y sin embargo, la autora dedica mayores esfuerzos a describir a esta última, a establecer cómo es percibida por la adolescente, y especialmente a insistir en la aparente autonomía de la que goza respecto a la sociedad en que se inscribe, que a describir a Harry Kember (esbozado en una frase). Nada en absoluto sabemos sobre la percepción que tiene Beryl de Harry Kember, y los sentimientos o el deseo que en ella despierta ni siquiera son mencionados con anterioridad al momento en que decide irse con él. Por lo que al lector respecta, la única relación significativa que se establece dentro del triángulo es la que existe entre Beryl y la mujer. Tras varias páginas dedicadas a ahondar en dicha relación, Beryl experimenta el deseo

“espontáneo” de seguir al marido de su amiga, sin que tal deseo se traduzca en una experiencia positiva de satisfacción de ninguna íntima sed. Por lo tanto, como lectores, disponemos exclusivamente de un estudio de la relación de Beryl con la mujer de Harry para responder a la pregunta que este espeta (“¿por qué has venido?”). Tal vez precisamente en esta relación entre ambas mujeres resida la génesis del deseo pretendidamente autónomo en Beryl.

Los personajes “envenenados” por otras personas, como Beryl por Mrs Harry Kember, recuerdan a los poseídos de Dostoievski y a la interpretación que Girard hace de ellos. Girard, como es evidente, relaciona el título escogido por el autor ruso con el carácter metafísico de la adoración que sienten los personajes por sus semejantes. Katherine Mansfield también se ha interesado por la vivencia de la devoción en *Los demonios*. Su interpretación del sadismo en la novela de escritor ruso se aproxima mucho a la de Girard, porque la autora apunta a la *aspiración de trascendencia* (la adquisición de un nuevo ser) que se escondería tras la necesidad de atormentar a un amante. Mansfield también recalca el sufrimiento de las mujeres que hacen sufrir, su dependencia del otro, y su necesidad de experimentar una transformación definitiva que nunca acaba de tener lugar y que habría de germinar en la relación intersubjetiva.

How did Dostoevsky know about that extraordinary vindictive feeling, that relish for little laughter –that comes over women in pain? It is a very secret thing, but it’s profound, profound. They don’t want to spare the one whom they love. If that one loves them with a kind of blind devotion as Shatov did Marie, they long to torment him, and this tormenting gives them a real positive relief. Does this resemble in any way the tormenting that one observes in his affairs of passion? Are these women ever happy when they torment their lovers? No, they too are in the agony of labour. They are giving birth to their new selves. And they never believe in their deliverance. (Mansfield 2006b: 63)

Girard, por su parte, explica así la relación entre el sadismo y la trascendencia:

We know that all victims of metaphysical desire seek to appropriate their mediator’s being by imitating him. The sadist wants to persuade himself that he has already attained his goal; he tries to take the place of the mediator and see the world through his eyes, in the hope that the play will gradually turn into reality. The sadist’s violence is yet another effort to attain divinity. (Girard 1976: 185)

Mansfield, como Girard, liga el deseo amoroso con la voluntad de trascendencia del sujeto, y además coincide con él en que existe una profunda desconfianza escondida en el sujeto que desea idolatrar al ser amado, pero teme que dicha idolatría esté, en realidad, injustificada, o en el sujeto que desea idolatrarse a sí mismo a través de los ojos de su amante, pero que tampoco confía en su propia perfección y autonomía. El deseo de torturar que Mansfield identifica en los personajes femeninos de Dostoievski es explicado por Girard como una estrategia de prevención ante la decepción, en virtud de la cual los amantes impondrían una serie de exigencias sacrificiales a sí mismos o a su amado con el fin de que la relación entre ambos se revista de una apariencia de trascendencia.

3.2 El sujeto múltiple

Katherine Mansfield es una autora profundamente influida por el modernismo de su tiempo. Sin ir más lejos, no es difícil ligar su preocupación por la subjetividad, la estructura del pensamiento y su traducción en la escritura con el movimiento literario del grupo de Bloomsbury, que dominaría el panorama de las letras en la época de esta autora estrechamente emparentada culturalmente con Londres. Ella misma es consciente de lo mucho que tienen en común su conflicto interno, propio de una mujer exiliada de su patria y aislada por la enfermedad, con las preocupaciones de una cultura que ha comenzado a ver en las otras culturas la cara oculta de su propia identidad. Sirvan como ejemplo el marinero enfrentado al “hombre salvaje” de *El corazón de las tinieblas* (1899) de Conrad, el *Ulises* moderno de Joyce (1922) ... el modernista, en definitiva, que al enfrentarse con culturas lejanas ha empezado a cuestionar el verdadero significado de la suya propia, al mismo tiempo que cuestiona la posibilidad de acceder a la propia conciencia, e incluso la existencia de una identidad propia indiscutible y permanente.

By the early twentieth century the tradition of European Enlightenment, and indeed the whole post-Socratic conception of civilised culture, was being thrown into question and the primitive alter ego was coming to be seen more honorifically. A changing attitude to the colonial “other” reflects a changing self-perception in the European. (Bell 1999: 23)

Haciendo gala de un cierto sarcasmo, la autora se engloba a sí misma dentro de esta tendencia cultural:

I positively feel, in my hideous modern way, that I can't get into touch with my mind. I am standing gasping in one of those disgusting telephone boxes and I can't "get through". "Sorry. There's no reply", tinkles out the little voice. "Will you ring them again— Exchange? A good long ring. There must be somebody there". "I can't get any answer". Then I suppose there is nobody in the building—nobody at all. Not even an old fool of a watchman. No, it's dark and empty and quiet... above all— empty. (Mansfield 2006b: 80)

La imposibilidad de conocerse, o entrar en contacto con uno mismo, refleja una preocupación de los autores de la época por desarrollar una escritura que fuera fiel a las nuevas teorías sobre el funcionamiento de la mente humana (con los conceptos freudianos del subconsciente y el inconsciente ejerciendo una influencia notable). Esta idea de que el dinamismo del hombre responde a motivaciones desconocidas, a ejes de fuerza incontestable de los que no seríamos conscientes, resuena particularmente en alguien a quien le resulta especialmente sencillo dudar de su propia identidad: el exiliado. En las obras de Mansfield más influidas por el exilio de su autora, el permanente diálogo con lo extranjero, la proliferación de diferentes voces en el seno de la conciencia individual, se aproxima especialmente a la teoría de Girard por el protagonismo que adquiere la alteridad externa (Francia y "lo francés", Londres y "lo inglés") en la configuración de la subjetividad, más allá de las teorías freudianas que relacionan la división interna con las diferentes capas dentro del propio individuo. El exiliado se percata a menudo de cómo reproduce ademanes y actitudes extranjeras como por un misterioso "contagio" (a Mansfield parece interesarle mucho este fenómeno de amaneramiento del exiliado). En el ámbito del deseo, Girard nos indica que se produce una copia tan flagrante como en los gestos o en el acento, al tiempo que niega que la desconocida fuente del deseo sea el subconsciente individual. La extraña alteridad en el seno de la conciencia procedería literalmente del otro, de la copia del prójimo tanto a nivel superficial como a nivel profundo (a nivel del deseo). Y Mansfield, en sus relatos, también permite que la imitación alcance la vivencia del deseo.

Mansfield se queja de la división que se produce en ella misma a raíz del abandono de su patria natal, pero no solo experimenta con la idea de la multiplicidad identitaria en personajes viajeros como ella. De hecho, ensaya con el fenómeno de la alienación en la mayoría de sus personajes principales, y es posible que ello tenga también que ver con la época en que se desarrolla su labor artística. La multiplicidad de yoes, requisito de la narrativa moderna, que tal y como Girard nos recuerda, tanto importunara inicialmente a los detractores de Proust, respondería según nuestro autor a la nueva estructura social,

donde los potenciales mediadores se han multiplicado debido a la difuminación de las diferencias sociales.

Stendhal and Flaubert never really needed the future or the past, since their characters were as yet neither divided within themselves nor split into several successive selves (...) Flaubert has no need to use the temporal dimension as a direct instrument of revelation in the novel. Marcel Proust, on the other hand, cannot do without it, for his characters are both inconstant and blind (...) When Mme Verdurin gains admittance to the Faubourg Saint-Germain the “bores” turn out to be “interesting” and the faithful are declared tedious. All the opinions that belong to the preceding period of her life are abandoned and replaced by contrary opinions. Sudden conversions are not the exception but the rule in Proust’s characters. One fine day Cottard gives up his terrible puns; he takes up the cool manner of the great scientist. Albertine changes both her vocabulary and her manners from the moment she begins to move among cultured friends (...) The whole universe is reorganized around the new idol. A new self replaces the old. (Girard 1976: 236)

La escritura de Mansfield se asemeja a la de Proust en la importancia que ha adquirido la ostentación de la discontinuidad en la identidad de los personajes: las súbitas conversiones y las transformaciones en la percepción de uno mismo y la percepción de los objetos son el tema principal de numerosos relatos de la autora. Tras la exposición de los rápidos cambios se escondería según Girard la revelación sobre la verdad del deseo: su mutabilidad en función de la influencia externa. La mutabilidad de los personajes, que desde la óptica de la teoría que nos ocupa sería síntoma del talento del escritor a la hora de percibir la realidad psicológica del ser humano de la sociedad de su tiempo, molestó a Galdós cuando leyó *La Regenta*, en especial en el caso del personaje protagonista:

En la figura de D.^a Ana ha puesto V. tantos matices y ha querido V. dibujar con tal lujo sus perfiles, que resulta algo de lo que se ve en ciertos cuadros de antiguos pintores, que haciendo y borrando y volviendo a hacer una figura, el tiempo ha descubierto los trazos primitivos y aparecen dos o tres cosas en vez de una. Esto me pasa a mí con D.^a Ana y es que veo dos o tres mujeres donde solo debía de haber una. (Galdós 1885 en Vilanova 2001b: 49)

En Mansfield comprobamos cómo la innovación que Clarín introdujo en su novela, en la que se desvincula de los personajes tipo para centrarse en personajes de marcada incoherencia, se acentúa en la narración breve de una autora posterior que produjo desde una posición de vanguardia.

Mansfield no oculta la influencia externa en las profundas transformaciones que experimentan sus personajes: hace de la vanidad humana uno de los temas centrales de su obra. Como se trata de una autora que indaga en la construcción de la identidad del hombre, el hecho de que la vanidad se convierta en un asunto tan serio la aproxima de Proust tal y como Girard lo interpreta, esto es, como un autor preocupado por el esnobismo como manifestación de la naturaleza esencial del hombre moderno.

En el relato *A Dill Pickle* de Katherine Mansfield, por ejemplo, tiene lugar un reencuentro entre dos viejos amigos que se lanzan a rememorar el tiempo que pasaron juntos. En el diálogo que establecen ambos personajes en torno a ese pasado común asistimos a la proliferación de los diferentes relatos contradictorios. El personaje masculino comienza presentando bajo una romántica luz los extraordinarios momentos compartidos. En lo que concierne a la “maravillosa tarde entre geranios, caléndulas y hierba luisa” que habían pasado juntos años atrás, la conciencia de ella nos proporciona un recuerdo bastante diferente del que él guarda:

Yet, what had remained in her mind of that particular afternoon was an absurd scene over the tea table. A great many people taking tea in a Chinese pagoda, and he behaving like a maniac about the wasps— waving them away, flapping at them with his straw hat, serious and infuriated out of all proportion to the occasion. How delighted the sniggering tea drinkers had been. And how she had suffered. (Mansfield 2006a: 133)

Comprendemos que él interpretó la experiencia a través del filtro de la imagen idealizada de ella y de la relación entre ambos, la cual regía su vida en aquel momento.

“What I really wanted then”, he said softly, “was to be a sort of carpet – to make myself into a sort of carpet for you to walk on so that you need not be hurt by the sharp stones and the mud that you hated so. It was nothing more positive than that –nothing more selfish. Only I did desire, eventually, to turn into a magic carpet and carry you away to all those lands you longed to see”. (Mansfield 2006a: 137)

El personaje nos descubre que ha pasado los años que han transcurrido desde entonces viajando a todos los lugares de los que los dos amigos solían hablar. De sus experiencias viajeras, destaca sus visitas a Rusia, lugar que al parecer siempre había llamado la atención de su interlocutora (su mediadora). El deseo de viajar se despierta en él a partir de su interacción con ella. La vida entera del chico parece haber sido dedicada

a perseguir los objetos que la mujer de la que estaba enamorado adoraba cuando se llevó a cabo su “educación sentimental”. Ahora se ha encontrado por casualidad con ese antiguo ídolo, y le presenta sus adquisiciones, le hace un relato de sus viajes, destinado a despertar el reconocimiento de quien los inspiró. Cuando ella contesta “I envy you”, el narrador nos indica sencillamente: “he accepted that”. El lector reconoce fácilmente que la afición al viaje no se desprende de ninguna esencia individual del protagonista, sino que responde a una motivación ruin (la copia burda de un deseo ajeno). Él acepta la confesión verbal de la envidia de ella porque la necesidad de hacerse con su reconocimiento es mayor que su capacidad de disimulo, evidenciando que existe la rivalidad con su antigua amante que, por lo tanto, constituye ya un mediador que el chico no solo idolatra, sino con quien también compite. Pronto descubrimos que él está lleno de rencor, todavía, a causa de una carta de rechazo que ella le envió, traída a la conversación oportunamente por el agraviado. Ante el despliegue de aparente autonomía que el nuevo yo del personaje masculino ostenta, y ante las referencias que hace el chico al carácter único de ella, la mujer comienza a dudar de su antigua percepción, preguntándose si su amigo no tendría más valor del que ella supo darle: “Ah, God! What had she done! How had she dared to throw away her happiness like this. This was the only man who had ever understood her. Was it too late? Could it be too late?” (Mansfield 2006a: 137). Se trata de un espejismo relacionado con el deseo mimético: la aparente autonomía triunfal del otro despierta el deseo del sujeto.

En la escena actual, él concluye su conversación con una interpretación radicalmente diferente, nueva, de su antiguo yo, del de su amiga, y de su pasado común. La autora no sugiere una mayor lucidez en la mirada tardía del personaje masculino. Más bien parece querer describir el proceso mediante el cual un hombre transfigura los objetos en función de su orgullo. La interpretación tardía que rencorosamente le espeta a su antigua amiga, sigue siendo el resultado de la decepción que perdura en él respecto a su antiguo ídolo. El rechazo o la apreciación de ella transforman el objeto (la tarde a la que se hace referencia) en el momento de experimentarlo y en el de rememorallo. El cambio de perspectiva depende de su nueva relación con el antiguo ídolo: ahora una relación de odio, entonces una relación de admiración extrema. El orgullo en todos los casos ciega la mirada sobre el objeto abordado, que nunca es percibido con transparencia. Él cree haber aprehendido, años después, el “verdadero” espíritu de la protagonista, y lo define con adjetivos agresivos, cuya agresividad se ve incrementada por el general tono de autocomplacencia y seguridad que utiliza:

“But what seemed to me so myterious then is perfectly plain to me now. And you too, of course... It simply was that we were such egoists, so self-engrossed, so wrapped up in ourselves that we hadn’t a corner in our hearts for anybody else. Do you know,” he cried, naïve and hearty, and dreadfully like another side of that old self again, “I began studying a Mind System when I was in Russia, and I found that we were not peculiar at all. It’s quite a well-known form of...”. (Mansfield 2006a: 137)

Cuando ella se da cuenta de que la mirada de su interlocutor está desprovista de independencia, que todo lo experimenta y juzga en función del resentimiento (en el presente) y la idolatría (en el pasado), abandona sus breves lamentaciones por haberle dejado escapar y se va rápidamente del café.

La dimensión temporal es, como en Proust, fundamental en los relatos de Mansfield, por ejemplo en *A Dill Pickle* (el que acabamos de citar), pero no todos los relatos de la autora nos ofrecen una reflexión tardía sobre eventos acaecidos muchos años atrás.

En el relato *Marriage à la Mode*, nos encontramos con un matrimonio en el cual un desesperado marido observa impotente la transformación que sufre su esposa, convertida en una desconocida cada vez que se encuentra rodeada de un cierto nuevo grupo de amigos descreídos, cosmopolitas y modernos, ante los cuales su mujer, a la que ahora se refiere como “la nueva Isabel”, se encuentra fascinada.

“Ah, you know!” He stood in the middle of the room and he felt a stranger. At that Isabel wheeled round quickly and faced him. “Oh, William!” she cried imploringly, and she held up the hair-brush: “Please! Please don’t be so dreadfully stuffy and –tragic. You’re always saying or looking or hinting that I’ve changed. (Mansfield 2006a: 252)

El siguiente extracto deja entrever que Isabel solo experimentó un desprecio sincero por los objetos de su vida en común, antes de abandonarlos por otros, a partir de establecer su amistad con una tal Moira Morrison, integrante del círculo de nuevos amigos intelectuales del matrimonio.

But the imbecile thing, the absolutely extraordinary thing was that he hadn’t the slightest idea that Isabel wasn’t as happy as he. God, what blindness! He hadn’t the remotest notion in those days that she really hated that inconvenient little house, that she thought the fat Nanny was ruining the babies, that she was desperately lonely, pining for new people and

new pictures and music and so on. If they hadn't gone to that studio party at Moira Morrison's – if Moira Morrison hadn't said as they were leaving, "I'm going to rescue your wife, selfish man. She's like an exquisite little Titania" – if Isabel hadn't gone with Moira to Paris –if – if... (Mansfield 2006a: 253)

El marido, hastiado ante la desconfianza que le inspira la nueva identidad de su mujer y el rechazo que el nuevo círculo le reserva, le escribe una enamorada carta a su esposa en la que expone sus sentimientos. Ella la lee delante de sus nuevos amigos, pero la misiva se convierte entonces en objeto de mofa. La “nueva Isabel” participa de la broma hasta que la vemos cambiar radicalmente de actitud en un instante:

But, to their surprise, Isabel crushed the letter in her hand. She was laughing no longer. She glanced quickly at them all; she looked exhausted (...) “How vile, odious, abominable, vulgar”, muttered Isabel (...) But even the grave bedroom knew her for what she was, shallow, tinkling, vain... (Mansfield 2006a: 258)

El tema es el mismo que el de los mundos enfrentados, cerrados sobre sí mismos, de Combray / aristocracia en Proust, analizado por Girard. En Combray son tan incapaces de reconocer al Swann aristócrata como el marido de *Marriage à la Mode* a la mujer en que se convierte su esposa cuando frecuenta el nuevo círculo, e Isabel y Swann adaptan sus identidades al nuevo medio sin poder reconciliar los cultos que profesaban a los dioses domésticos de antaño, con el nuevo culto de los mediadores de moda. “Combray is incapable, for example, of understanding that apart from the bourgeois, domestic Swann, there exists another aristocratic and elegant Swann, perceived only by high society” (Girard 1976: 194).

De forma recurrente, nos encontramos en los relatos de Mansfield con periodos de tiempo dentro de los cuales se efectúan sorprendentes transformaciones en las percepciones, afectos y creencias de los personajes, mucho más breves incluso que en los dos ejemplos previos. En uno de estos casos, asistimos a la huida de una mujer casada que cree aventurarse hacia otra vida, de forma permanente, con su amante. Sin embargo, una vez fuera del hogar, en el trayecto en tren que comparte con su nueva pareja hacia otra existencia, mucho más luminosa según se la imaginaba desde el aborrecido hogar, observamos cómo se transforma su percepción del hombre que la acompaña hasta hacerse aborrecible... precipitando una sorprendente vuelta al hogar conyugal en menos de

veinticuatro horas: “I have been mad, but now I am sane again. Oh, my husband!” (Mansfield 2006a: 547).

Katherine Mansfield insiste en la ostentación sarcástica de la imitación en la conducta de sus personajes. En concreto, se plantea la actuación y la exageración como procesos de búsqueda identitaria. La hija adolescente del relato *The Garden Party*, que comienza a sospechar de la violencia contenida en el modo de vida burgués de sus autosatisfechos allegados, lleva a cabo una imitación de las maneras de su madre para dirigirse a los obreros que vienen a decorar el jardín. Mediante esta pantomima, Laura interioriza, representa y posteriormente expulsa de sí a una madre de la que comienza a alejarse. El rechazo de la influencia de su madre es inseparable de la imitación previa de la misma. El proceso recuerda a la insistencia de Girard en la importancia de los modelos en el desarrollo del niño³. Girard rechaza la idea de la pretendida autonomía sagrada de la infancia romántica, y Mansfield sin duda prescinde de la misma a la hora de confeccionar sus personajes infantiles y adolescentes: “‘Good morning,’ she said, copying her mother’s voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and stammered like a little girl” (Mansfield 2006a: 198).

La búsqueda identitaria se desarrolla en base al método de ensayo y error en los personajes más jóvenes de Mansfield. El resultado es siempre la balbuceante inseguridad de aquél que desconfía de la autenticidad del papel que ha adoptado (“ese no soy yo”, parecen decirse los personajes, aunque sin saber muy bien quiénes son exactamente). La joven Beryl, uno de los personajes más interesantes de toda la obra de Mansfield, quien aparece en todos los relatos dedicados a Nueva Zelanda, sufre de manera análoga a la artista por una autenticidad que se le escapa sin remedio en, por ejemplo, este extracto de *Prelude*:

³ Zuzana Nováčková, en su tesis de grado “The Development of Mimetic Desire towards Latent Conflict in the Work of Katherine Mansfield”, realiza un excelente análisis del papel de la mimesis en la infancia en el relato *The Dolls House*, identificando un fenómeno de transferencia mimética del deseo entre las niñas fascinadas por el nuevo juguete de las Burnell. La autora de la tesis interpreta el relato como un ejemplo de mediación externa, donde la jerarquía las diferentes clases sociales de las niñas conlleva una profesión de admiración abierta hacia las más populares. El fenómeno de exclusión por parte del grupo principal, formado por las escolares que gravitan en torno a las Burnell, hacia las niñas desfavorecidas a las que se impide el acceso a la nueva casa de muñecas, ejemplifica el esquema girardiano en que un objeto se convierte en sagrado por acumulación de deseos sobre el mismo. El poseedor del objeto, en este caso las Burnell, impide el acceso al mismo para alimentar el deseo de las otras por dicho objeto, para poder copiar el deseo ajeno y revalorizar el objeto, en un proceso en que las cualidades del objeto en sí resultan totalmente accesorias. Nos permitimos añadir al análisis una reflexión sobre el papel de heroína que ostenta Kezia en el relato, no en virtud de los valores socialmente compartidos en la escuela, la riqueza y el poder, sino en virtud de un ejercicio de autonomía que le permite escaparse del contagio mimético para ponerse de parte de las víctimas excluidas, que evidencia la presencia en el relato de una moral que Girard identifica con valores occidentales relacionados con la herencia evangélica.

It was her other self who had written that letter. It not only bored, it rather disgusted her real self (...) Faint and unsubstantial she shone. What was there of her except the radiance? And for what tiny moments she was really she (...) Shall I ever be that Beryl for ever? Shall I? How can I? And was there ever a time when I did not have a false self? (Mansfield 2006a: 41-43)

La interpretación primaria, inmediata, podría llevarnos a sospechar en Beryl una falta de confianza en quienes le rodean, que le llevaría a representar un papel de cara a la sociedad (como asumen, en su habitual recurso al lugar común, las revistas femeninas del siglo XXI, que instan a las mujeres a que “sean ellas mismas” dejando atrás el miedo al rechazo). Sin embargo, ¡cuánto desearía Beryl que ese fuera el mayor de sus problemas! En otro pasaje del mismo relato veremos cómo la joven siente miedo al percibir que tampoco a solas consigo misma consigue ser espontánea.

A Katherine Mansfield le preocupa la falta de espontaneidad porque en el imaginario artístico de su tiempo, esta constituye el mayor de los males. La autora parece decidida a combatir la falsedad como artista y como persona, a encontrar la identidad verdadera que ella asocia con un arraigo al hogar. El fruto de su interés por combatir la falsedad es, sin embargo, un despliegue de manifestaciones de insinceridad (intromisión de la alteridad en el sujeto), las mil y una maneras de encontrarse alienado (excesivamente sometido a un criterio prestado) que se describen en su prosa.

3.3 El ideal de la “verdadera” identidad y la filosofía de Girard y Levinas

Sabemos que a Girard le interesan precisamente los fenómenos de alienación en los personajes literarios, no tanto la ostentación de una individualidad perfectamente espontánea que encontramos por ejemplo en un Fabricio del Dongo (quien siempre es “el verdadero Fabricio”, al contrario que la pobre Beryl). Por los diarios de Katherine Mansfield, sabemos que lo que desea el personaje de Beryl, esta autenticidad identitaria no alienada, es lo que deseó para sí la propia autora, y lo que el modernismo asociaba a la figura del verdadero artista. Como veníamos apuntando, paradójicamente, lo que encontramos en su prosa son ejemplos justamente de cómo a los diferentes personajes se les escapa esa comunión entre la experiencia íntima y su interioridad esencial. No obstante, este tipo de fenómenos, relacionados con la mimesis según Girard, constituyen

lo que para él revela la verdad fundamental sobre el ser humano, y serían el único tema digno de la gran literatura. Lo que el teórico francés defiende es que cuando el artista otorga a la vanidad el papel que realmente tiene en la mente de *cualquiera*, la mirada se hace más limpia y los acontecimientos y personajes del pasado pueden ser comprendidos de manera más objetiva, de forma que sirvan de inspiración a literatura de mayor calidad.

De hecho, Katherine Mansfield jamás adquirió el arraigo que ella relacionaba con la adquisición de una identidad capaz de aumentar su potencial artístico, y sin embargo creó las mejores obras hacia el final de su vida, aislada, sufriendo, y muy lejos de su hogar natal e incluso de Londres. Tal vez observando el funcionamiento de la mente humana y la influencia de la interacción con sus semejantes en la configuración del deseo consiguiese tomar la suficiente distancia del mismo, con la ayuda de la soledad que le imponía su desarraigo y su enfermedad, hasta adoptar un recogimiento que Girard asocia con la creación artística madura.

I bought a book by Henry James yesterday and read it, as they say, “until far into the night”. (...) His hero, Bernard Longueville, brilliant, rich, dark, agile, etc., though a witty companion, is perhaps wittiest and most amused when he is alone, and preserves his best things for himself (...) I feel my case is exactly like his (...) But I am so made that as sure as I am with anyone, I begin to give consideration to their opinions and their desires, and they are not worth half the consideration that mine are (...) Life with other people becomes a blur: it does with J., but it’s enormously valuable and marvellous when I’m alone, the detail of life, the life of life. (Mansfield 2006b: 30)

Volvamos una vez más sobre el relato *Prelude*. En él se nos habla de esos breves instantes en los que Beryl ha sido “la verdadera Beryl”, pero ni la autora ni el personaje parecen tenerlas todas consigo respecto a la existencia objetiva de ese supuesto “yo verdadero” (“¿Y existió alguna vez un tiempo en que no tuviera un falso yo?”). La adolescente llega a dudar de que exista un continente unitario detrás de todas las identidades “falsas” que ella concibe como representaciones de las que sería deseable poder llegar a prescindir. “Oh God, there she was, back again, playing the same old game. False, false as ever. False as when she’d written to Nam Pym. False even when she was alone with herself, now” (Mansfield 2006a: 42). Girard nos diría que la experiencia común a todo ser humano es la de la imitación más o menos consciente del prójimo, y que la única autonomía posible radicaría más bien en la adquisición progresiva de la

comprensión del mecanismo mismo del deseo imitativo, accesible solo a una sabiduría propia de la madurez y del genio artístico.

Las incongruencias en las actitudes de los personajes de Mansfield se espacian menos todavía en los numerosos ejemplos de frenéticos monólogos internos que evidencian una división tal que recuerda a la de la enfermedad mental. Los relatos de Katherine Mansfield están plagados de personajes perdidos dentro del caleidoscopio de sus diferentes “yoes”. A menudo les encontraremos experimentando una suerte de esquizofrenia en la que diferentes capas identitarias se observan las unas a las otras, en un diálogo del ser consigo mismo, o más bien con el otro que habita dentro de él. El siguiente pasaje del diario de la autora constituye un aparente ensayo para un inidentificable relato:

What I felt was, he said, the I wasn't in the whole of myself at all. I'd got locked in, somehow, in some little... top room in my mind, and strangers had got in –people I'd never seen before were making free of the rest of it. There was a dreadful feeling of confusion, chiefly that, and ...vague noises –like things being moved– changed about –in my head. I lit the candle and sat up in the mirror and saw a dark, brooding, strangely lengthened face. (Mansfield 2006a: 121)

Un ejemplo clave para demostrar el interés de la autora en dejar constancia de las interferencias de la alteridad en la conciencia individual es el relato *Je ne Parle pas Français*. El protagonista de este relato es un cínico que cuestiona la existencia del alma.

I don't believe in the human soul. I never have. I believe that people are like portmanteaux – packed with certain things, started going, thrown about, tossed away, dumped down, lost and found, half emptied suddenly, or squeezed fatter than ever, until finally the Ultimate Porter swings them on to the Ultimate Train and away they rattle... (Mansfield 2006a: 44)

Creemos que la autora, a través del personaje, cuestiona la existencia de la esencia unitaria del individuo. El relato versa sobre las relaciones que se establecen entre un francés y dos personajes ingleses, y abunda en ejemplos de diferencia cultural percibida por el narrador (el personaje de Douquette) y el efecto que produce la relación con lo extranjero en el discurso del protagonista. La inexistencia del alma humana defendida por el narrador al inicio del relato se convierte en una especie de introducción para el despliegue de incertidumbres que sugiere su narración. El personaje, para afrontar su

relato, adopta abiertamente actitudes ajenas e insiste en cuestionar su fiabilidad como ente unitario.

Este tipo de personaje probablemente interesara a Mansfield por su modernidad. No obstante, veremos en seguida que la presencia de un personaje iconoclasta y cínico al estilo del Meursault de Camus en Mansfield esconde alguna diferencia interesante. El protagonista del relato de Mansfield es incapaz de comprometerse con nada, parece carecer de la seriedad y la consistencia de las personas que poseen “raíces” (ideal de ser humano para Mansfield). Sin embargo, lejos de parecer perfectamente indiferente a todos, se muestra extremadamente impresionable, permeable a las influencias de lo extraño. Raoul Douquette es un gran aficionado a introducir entre comillas imitaciones baratas de clichés literarios de los que se burla mientras que, paradójicamente, los hace suyos: “Anyhow, the ‘short winter afternoon was drawing to a close’, as they say (...)” (Mansfield 2006a: 45). También se desdobra en la figura de un perro que corretea fuera del café mientras que él se entrega a los altos fines de la creación literaria: “All the while I wrote that last page my other self has been chasing up and down out in the dark there” (Mansfield 2006a: 48).

Query: Why am I so bitter against Life? And why do I see her as a rag-picker on the American cinema, shuffling along wrapped in a filthy shawl with her old claws crooked over a stick?

Answer: The direct result of the American cinema acting upon a weak mind.

(Mansfield 2006a: 45)

Si bien Douquette es un parisino en París, a través de él la autora ensaya el discurso del extranjero, debido a la trama del relato: la visita a París de dos ingleses que establecen una relación con Raoul, quien observa como un viajero fascinado los amaneramientos y actitudes “ingleses” de sus nuevos amigos. El relato del que Raoul es protagonista coquetea continuamente, como era de esperar, con el tema del origen y el exilio (empezando por la descripción inicial cargada de ironía que Raoul nos hace de sí mismo: “I am twenty-six years old and a Parisian, a true Parisian” [Mansfield 2006a: 48]). El relato, en realidad, se centra en la historia del personaje inglés, *alter ego* de Douquette, y el triángulo amoroso que se establece entre ellos dos y una mujer. La multiplicidad existente en la informe personalidad de la voz narrativa toma esta vez la forma del inglés extranjero de quien se nos va contar la historia: “I hate whisky (...) I only ordered it

because I am going to write about an Englishman” (Mansfield 2006a: 51). Raoul le da la bienvenida al extranjero e intenta dejarse poseer por él.

It seemed to hold, in its gravity and muffled measure, all those tall grey buildings, those fogs, those endless streets, those sharp shadows of policemen that mean England (...) It was nervousness, of course. It was embarrassment. It was the famous English seriousness (...) No, I gave it up. It was too difficult, too English for me. (Mansfield 2006a: 51-59)

Pronto nos daremos cuenta de que, por parisino que sea, Douquette, como Meursault, es una página en blanco, una carcasa vacía. El hombre sin identidad del relato de Camus podría padecer la misma enfermedad que Douquette, pero no presenta los mismos síntomas. Douquette parece anulado ante nuestros ojos por un exceso de autoconciencia y por ese inquietante despliegue de voces bajo las que no parece haber sustancia alguna, que redundan en una vacuidad análoga a la de Meursault. Girard nos diría que la influencia del prójimo en la conciencia, al estilo de Douquette, es más realista que la pretendida autonomía perfecta del antihéroe de la narrativa postmoderna indiferente a todo.

Neither Roquentin in *Nausea* nor Meursault in *The Stranger* nor Samuel Beckett's tramps desire metaphysically. These characters are overwhelmed by many different ailments, but the worst of all –metaphysical desire is spared them. Our contemporary heroes never imitate anyone. (Girard 1976: 257-258)

Douquette, al contrario, parece excesivamente influido por los estímulos externos, repitiendo mecánicamente clichés, encaprichándose con el “anglicismo” de sus nuevos amigos precisamente por lo que tiene de ajeno a sí.

Paralelamente, resulta obvio durante la lectura de *Je Ne Parle Pas Français* el papel que juega Raoul, que es escritor, como *alter ego* de la propia Mansfield. La principal implicación de dicha circunstancia resulta clara: la división interna, la falta de certeza, la incapacidad para interpretar la realidad derivada del vértigo en que vive el ser humano enajenado guardan una estrecha relación con el acto de la escritura: son a la vez una invitación a la misma (la escritura en tanto que búsqueda identitaria) y una insalvable barrera para engendrar una obra literaria “pura”. Observamos cómo la falta de espontaneidad de Douquette, por así decir un exceso de conciencia cuyo resultado es la misma enajenación que la ausencia de la misma en Meursault, pervierte todo intento de

creación artística, convirtiéndola en una prolongación de un ego maltrecho e inseguro, difuminado y débil:

There! It had come –the moment– the geste! And although I was so ready, it caught me, it tumbled me over; I was simply overwhelmed. And the physical feeling was so curious, so particular (...) But, ah! The agony of that moment! How can I describe it? I didn't think of anything. I didn't even cry out for myself. Just for one moment I was not (...) Then it passed, and the very second after I was thinking: "Good God! Am I capable of feeling as strongly as that? But I was absolutely unconscious! I hadn't a phrase to meet it with! (...) "After all I must be first-rate. No second-rate mind could have experienced such an intensity of feeling so... purely. (Mansfield 2006a: 47)

Es evidente la ironía con la que Katherine Mansfield ridiculiza a su personaje y, sin duda alguna, se ríe al mismo tiempo de sí misma. Sabemos, por sus escritos íntimos y correspondencia, que Mansfield concibe la literatura como una actividad estrechamente relacionada con la identidad. La falta de una identidad definida conllevaría una incapacitación para la creación pura. Esta idea se encuentra enraizada sin duda en presupuestos neorrománticos, como el que identifica originalidad y creación literaria de calidad, según el cual la literatura sería una prolongación de la unicidad personal del artista.

The man without roots is a man without a self, capable of sustaining a pose, a secondary, serving and nursing role, but with no life and therefore no temperament of his own. In a letter to Murry written in March 1918 Katherine Mansfield had registered the need for roots. Juliette, her maid in Bandol, was strong because she had *des racines*. Roots are the basis for the strong honesty of a Wordsworth (...). (Hanson and Gurr 1981: 72)

Girard se aleja teóricamente de la Mansfield metaliteraria, al asociar la gran literatura con la capacidad del novelista para refutar, precisamente, la existencia del "temperamento propio" que Mansfield ensalza⁴. En ello consiste la gran crítica del francés contra "los excesos del romanticismo" de los que nunca se habría llegado a despojar del todo la crítica occidental, unos excesos a los que Mansfield, de hecho, recurre para criticarse a sí misma.

⁴ En el relato *The Man Without a Temperament*, que gozó del título alternativo provisional *The Exile*, Mansfield explora la relación entre la separación de un personaje del contexto al que pertenece y la pérdida de vigor identitario, y cómo a su vez la ausencia de un temperamento individual fuerte dificulta las relaciones interpersonales y el posicionamiento moral (en este caso, frente a la enfermedad de un ser querido).

El genio de Cervantes, según Girard, consistiría en evidenciar que el “temperamento propio” de Alonso Quijano no es más que enajenación. No obstante, si bien Girard y Mansfield se encuentran alejados en sus respectivas concepciones de lo que es o debe ser la literatura, se aproximan sin duda en los fenómenos humanos que despiertan su interés, ya que la vanidad, la alienación y la relación con la alteridad son los temas esenciales de la prosa de la autora. Desesperada por denunciar toda la nefasta alienación que aleja al hombre de su esencia, Mansfield terminaría a su manera dando testimonio de la misma condición existencial que Girard reconoce como la única cierta. Además, al interesarse por estos temas, llegaría a algunas intuiciones que la aproximan de la teoría del deseo mimético y de Cervantes, Stendhal, Proust y Dostoievski según la lectura que de ellos hace Girard.

Es en la última etapa de la obra de la autora, precisamente aquella en que vieron la luz sus mejores relatos, donde encontramos sus extensas reflexiones en torno al distanciamiento del prójimo como condición para la percepción lúcida de los objetos y la posibilidad de una verdadera comprensión de la alteridad. Se trata de conceptos que la aproximan a Levinas y a Girard, autores cuyas afinidades fueron ampliamente tratadas durante el coloquio “René Girard - Emmanuel Levinas: du sacré au saint” organizado en 2013 por la asociación Recherches Mimétiques con la colaboración de ENS/CIEPFC.

Girard y Levinas coinciden en su noción de la trascendencia como fenómeno inseparable de la relación del sujeto con el otro. Levinas confiere suma importancia a la capacidad de extrañarse ante el prójimo, de reconocer su individualidad:

Dans cette relation, la différence entre moi et l'autre demeure. Mais elle se maintient comme niant, dans la proximité qui est aussi distance, sa propre négation, comme non-in-indifférence de l'un pour l'autre. Comme la non-indifférence entre proches. Être concerné par l'altérité d'autrui: fraternité. (Levinas 1995: 105)

Por su parte, Girard entiende la trascendencia como la imitación de Cristo que conlleva el respeto al prójimo: la capacidad para mantenernos a la justa distancia del otro, sin hacer de él nuestro ídolo ni nuestro chivo expiatorio. También Mansfield se preocupó a nivel teórico por el tipo de relación con el prójimo que lo transfigura o lo niega. “Have people, apart from these faraway people, ever existed for me? Or have they always failed and faded because I denied them reality?” (Mansfield 2006b: 36).

Mansfield insiste a menudo en defender su interpretación personal del ser humano y del arte, y manifiesta en ocasiones que la falta de unidad, la división interna, es lo que le impide verter una mirada limpia sobre los objetos, la mirada que permite la creación de una buena obra literaria. Lo que verdaderamente merece la pena en la existencia y en el arte sería, para Katherine Mansfield, la verdad de un instante que se vive con todo el ser y en el que, paradójicamente, el ser se supera a sí mismo hasta abrazar la alteridad. “I haven’t felt pure in heart, not humble, not good. There’s been a stirring up of sediment. I look at the mountains and I see nothing but mountains” (Mansfield 2006b: 317). Esta reflexión apunta hacia la noción de que la disociación en el interior del sujeto tiene como consecuencia una incapacidad para aprehender aquello que le sobrepasa.

La autora hace a menudo referencia a este tipo de “sedimentación” sobre el alma que, como en el caso de “las montañas” anteriormente mencionado, bloquea toda posibilidad de trascendencia.

La duda vertida sobre el sujeto cartesiano como verdad unitaria, que encontramos sugerida en la obra de Mansfield, había sido ya planteada por filósofos como Nietzsche, como evidencia el siguiente fragmento de noviembre de 1887-marzo de 1888:

Entre dos pensamientos tienen su papel todavía todos los posibles afectos: pero sus movimientos son demasiado rápidos y por ello los desconocemos, los negamos... (...) El “espíritu”, algo que piensa, en lo posible “el espíritu absoluto, puro, *pur*”. Esta concepción es una segunda consecuencia derivada de la falsa observación de sí mismo que cree en el “pensar”: aquí en primer lugar se ha imaginado un acto que no existe, “el pensar”, y en segundo lugar, imagina un sustrato-sujeto en el que tiene origen todo acto de ese pensar y nada más: es decir no solo el acto sino que incluso el actor es fingido. (Nietzsche 2006: 98)

Por su parte, el filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), en su obra *Soi-même comme un autre* (1990) escribe al respecto de este pasaje de Nietzsche que:

Nietzsche ne dit pas dogmatiquement – quoiqu’il arrive aussi qu’il le fasse- que le sujet est multiplicité: il essaie cette idée; il joue en quelque sorte avec l’idée d’une multiplicité de sujets luttant entre eux, comme autant de “cellules” en rebellion contre l’instance dirigeant. (Ricoeur 1990: 27)

Lo cierto es que Katherine Mansfield, en sus textos, parece estar llevando a cabo un experimento basado en ideas como la de Nietzsche, cuando somete al sujeto, como

hemos visto, a una discontinuidad ostentosa en sus percepciones e interpretaciones del mundo.

A pesar de todo, Katherine Mansfield parece creer en un posible estado de pureza mayor que el artista estaría llamado a alcanzar. Este deseable estado de pureza aproximaría al creador, por otro lado, a la verdadera esencia de los objetos. La escritora parecía creer que si su propia alma alcanzase dicho objetivo, ella sería capaz de leer esas mudas montañas mencionadas en el pasaje citado. Sería capaz, sin ir más lejos, de interpretar la realidad ajena al sujeto como si fuera un lenguaje susceptible de ser descifrado.

Sin embargo, podría ser que, precisamente, en la suspensión momentánea de la obsesión idealista por la unidad se encuentre la clave para esa perseguida trascendencia. Eso es, al menos, lo que algunos filósofos contemporáneos como Emmanuel Levinas han propuesto.

Levinas defiende que solo si nos desprendemos del mito de la unidad podremos llegar a comprender este tipo de trascendencia que permite la persistencia del sujeto:

Le face à face est une relation où le Moi se libère de sa limitation à soi (qu'ainsi il découvre), de sa réclusion en soi, d'une existence dont les aventures ne sont qu'une odyssée, c'est-à-dire le retour dans une île. (Levinas 1995: 72)

Este filósofo apunta hacia una superación de la paradoja que encontramos en los cuestionamientos artísticos y existenciales de Mansfield (el ser perfectamente ensimismado que trasciende). La trascendencia, según él, se encuentra precisamente en la brecha que nos separa del otro. Todo aquello que nos reenvíe a nosotros mismos frustrará la pretensión de alcanzar un estadio diferente en la existencia. Sin embargo, cuando soy capaz de tener una experiencia del otro como alteridad profundizo en mi experiencia de lo infinito.

C'est justement à partir de l'autre que peut surgir la transcendance. La véritable transcendance ne naît pas de l'intériorité d'une être dont elle serait le prolongement ou l'idéalisation, mais de l'extériorité. La transcendance ne peut dès lors être éprouvée que comme une mise en crise de la subjectivité, qui se trouve face à l'autre qu'elle ne peut contenir ni assumer et qui pourtant la met en cause. (Hayat 1995: 13)

Katherine Mansfield viene a encontrarse con Levinas en aquellos fragmentos de su escritura en que se da una óptima separación entre el “yo” y la alteridad, especialmente en aquellos fragmentos en los que la escritora escribe desde la perspectiva del extranjero una vez ha superado la fase de fascinación con el nuevo país. Se trata de aquellas ocasiones en que el sujeto posa la mirada sobre la alteridad sin la idolatría propia a un exiliado obsesionado con su nueva patria, y sometido a las relaciones de exclusión y dominación que se establecen con la misma. La escritura de Mansfield oscila entre ambas relaciones con lo extranjero (la mimética y la del observador), siendo la segunda la más prolífica (son más bellas sus descripciones de lo inglés en los relatos que los exabruptos que le dedica en sus diarios). Bajo esta perspectiva, la mirada del viajero, cuando no se ve contaminada por el deseo mimético, goza de unas condiciones apriorísticas especialmente propicias para alcanzar la trascendencia de Levinas mediante ese “recrearse” en la distancia entre el yo y la alteridad.

3.4 El yo como *voyeur* del otro

El tratamiento de Katherine Mansfield del mundo exterior de la naturaleza y los otros humanos como alteridad, como entidades distintas del yo, guarda una estrecha relación con su condición de enferma y eterna extranjera cuyo forzoso retiro le obliga a temperar el deseo (tras una vivencia especialmente exacerbada del mismo). Katherine Mansfield, acostumbrada a observar la existencia en su multiplicidad de manifestaciones desde la ventana de un hospital o de un tren, encuentra el mayor de los placeres en sentir la palpitante vida de lo que le es ajeno: el extranjero que pasea bajo su ventana, el parloteo de una lengua incomprensible, la belleza de un paisaje a la vista de los ojos pero ajeno a ella como individuo, por culpa de una enfermedad o lejanía física que le impiden participar de él. Hay ocasiones, como hemos visto, en que la relación que guardan los objetos con la identidad cobra más importancia para la autora que los objetos en sí: esta es la Katherine Mansfield preocupada por las raíces de la identidad y la mismidad/alteridad del sujeto. No obstante, hay ocasiones en que la autora se aparta del conflicto identitario, de la misma manera que en su vida se veía arrastrada hacia la muerte (que es anulación de toda identidad) por una enfermedad crónica. Retomemos esta cita de la autora:

One must learn, one must practise to forget oneself. I can't tell the truth about Aunt Anne unless I am free to enter into her life without self-consciousness. Oh, God! I am divided still, I am bad, I fail in my personal life. (Mansfield 2006: 316)

Este “sin conciencia alguna de sí” podría resultar dudoso, hasta infantil, en un contexto cultural donde la autoconsciencia que define la creación artística de nuestra Era estaba ya empezando a consolidarse como condición apriorística de la creación. Por encima de todo, resulta contradictorio en esta autora obsesionada consigo misma y con la identidad de sus personajes, maestra del flujo de conciencia estilizado, y una de las primeras en ser publicada por Hogarth Press (la editorial londinense de los Woolf).

No obstante, una segunda lectura de los planteamientos artísticos de la autora expresados en términos como los del pasaje citado más arriba, nos lleva a descubrir un valor fundamental en los mismos que la aproxima a la corriente filosófica heideggeriana que habría de determinar el siglo XX: la humildad del sujeto ante el Ser.

One must submit. Do not resist. Take it. Be overwhelmed. Accept it fully. Make it part of life. Everything in life that we really accept undergoes a change. So suffering must become Love (...) I must give to the whole of life what I gave to one. (Mansfield 2006b: 164)

Así, si dejamos a un lado la fantasía de una fusión del ego con la alteridad, es posible descubrir en ese “olvidarse a sí mismo” de Mansfield algo que la aproxima de Heidegger. Y es posible, sin duda, encontrar en Heidegger algo profundamente antigirardiano e igualmente alejado de Levinas, en concreto la pretensión de llevar al ser humano más allá de sí mismo sin que entren en juego la relación intersubjetiva ni la ética.

En este sentido, el pensamiento de Ser y tiempo está contra el humanismo. Pero esta oposición no significa que semejante pensar choque contra lo humano y favorezca a lo inhumano, que defienda la inhumanidad y rebaje la dignidad del hombre. Sencillamente, piensa contra el humanismo porque este no pone la humanitas del hombre a la suficiente altura. (Heidegger 2016: 42)

En Levinas encontramos una crítica a Heidegger relacionada con la subordinación de la relación entre individuos a la relación del hombre con el ser:

La ontología heideggeriana que subordina la relación con el Otro a la relación con el ser en general -aún si se opone a la pasión técnica, salida del olvido del ser oculto por el ente-

permanece en la obediencia de lo anónimo y lleva, fatalmente, a otra potencia, a la dominación imperialista, a la tiranía. (Levinas 1992: 38)

Lo cierto es que en la escritura de Mansfield, por ejemplo en *The Daughters of the Late Colonel*, encontramos el eco de una subordinación de la relación entre seres humanos a la relación, tratada como más esencial, del sujeto con la grandeza del ser.

She remembered too how, whenever they were at the seaside, she had gone off by herself and got as close to the sea as she could, and sung something, something she had made up, while he gazed all over that restless water (...) There had been this other life, running out, bringing things home in bags, getting things on approval, discussing them with Ju, and taking them back to get more things on approval (...) But it all seemed to have happened in a kind of tunnel. It wasn't real. It was only when she came out of the tunnel into the moonlight or by the sea or into a thunderstorm that she really felt herself. What did it mean? What was it that she was always wanting? (Mansfield 2006: 228)

En la presencia de epifanías y súbitas conexiones del sujeto con la totalidad, Mansfield responde a un ideal heideggeriano. Zuzana Nováčková, en su tesis de grado “The Development of Mimetic Desire towards Latent Conflict in the Work of Katherine Mansfield”, ya citada anteriormente en el presente trabajo, considera que este aspecto de la experiencia existencial de algunos personajes de Mansfield supone un intento de sustituir un modelo particular por un modelo intangible (la totalidad):

The shift from the natural mimetic activity towards the mimesis of a highest model is a gradual process from having at first a definite mimetic model to the final stage in which the definiteness is supplanted by an indefinite model of the ontological fullness of being. (Nováčková 2011: 43)

Mansfield persigue el momento sublime en que el sujeto artístico entra en conexión con aquello que le excede. Pero también hay algo en su obra que nos devuelve a Levinas, cuando esta se aproxima a la literatura de viajes. La producción de Mansfield parece en ocasiones demostrar que es precisamente a través del encuentro con la insalvable diferencia de, por ejemplo, lo extranjero, o con la intangible particularidad de otro hombre o mujer, cuando el sujeto se encuentra en disposición de tener una experiencia artística. Cuando la prosa de Mansfield se aproxima a la escritura de viajes, adquiere una especial transparencia, a través de la cual casi podemos palpar este delicado

equilibrio de fuerzas entre el encuentro con el otro y la persistencia del ego. El resultado es la intuición en el lector de estar entrando en contacto con alguna esquivada verdad (sugerida a la manera simbolista, nunca especificada o descrita) sobre los espacios reproducidos en la escritura, sin llegar a desembarazarse nunca del filtro de subjetividad a través del cual es invitado a observar el mundo. En otras palabras, sin perder nunca la sensación de encontrarse agazapado dentro de la conciencia de la voz narrativa, aunque la narración le invite a vagar entre las calles de una ciudad extraña. La aprehensión de la realidad, la capacidad para que espacios y personas cobren una nueva vida en la escritura podrían haber sido facilitadas por el choque de una conciencia que se autopercibe solitaria contra la insalvable diferencia de lo que le es irremisiblemente extranjero. Cuando la conciencia claudica y levanta una desconcertada mirada hacia el exterior de sí cuando se le aparece el mundo de afuera en todo su esplendor. Esta conciencia que se recrea precisamente en el espacio de la diferencia que le separa del otro, como sucedía en la “experiencia del rostro” de Levinas (Levinas 1995: 114), se traduce en la escritura de Mansfield en una clarividencia especial a la hora de extraer de la realidad su pulsión para reproducirla en la literatura. En la frontera entre el sujeto y su alteridad tiene lugar una fricción dolorosa pero cargada de potencial. En línea con Levinas, podríamos concluir que dicha frontera es el espacio fuera de mí donde vengo a encontrarme con el incomprensible, inabarcable otro. Desde ese espacio-frontera se generó gran parte de la obra de Katherine Mansfield.

En un espíritu acorde con todo esto, cabe resaltar en Katherine Mansfield una propuesta de relación con el mundo en la que particularidades culturales, contextos extranjeros o paisajes específicos podrían jugar un rol análogo al del rostro en la relación intersubjetiva según la comprende Levinas. El filósofo defiende que la visión del rostro de otro ser humano basta para atestiguar su existencia. La irremplazable particularidad a la que me veo enfrentado cuando me encuentro ante la faz de otro, me obliga a su instantáneo reconocimiento, al respeto y al ejercicio de una responsabilidad respecto al mismo⁵. Katherine Mansfield, por su parte, parece aspirar a una epifanía parecida mediante el enfrentamiento con lo que podríamos llamar, por analogía, “el rostro del mundo” (la particularidad, por ejemplo, de un espacio extranjero que se nos aparece en

⁵ El ejercicio ético de la responsabilidad de individuo a individuo propuesto por Levinas aparece en los personajes más apreciados por Mansfield, Kezia en *The Dolls House* y Laura en *The Garden Party*, que se aproximan intuitivamente a los parias sociales sustrayéndose de toda interpretación colectiva sobre la óptima separación de clases, respondiendo a una íntima percepción del sufrimiento o la exclusión ajena como responsabilidad individual.

toda su inasimilable extrañeza, o de un espacio social al que el personaje no pertenece), un enfrentamiento del que parece querer hacer partícipe al lector. La asimilación y transmutación de lo extranjero en literatura es experimentada como una suerte de invitación a la trascendencia, pero para que el proceso se lleve a cabo con éxito es necesario primero, en palabras de Mansfield, “pasar del amor personal a un amor más grande”. Si interpretamos esta frase a partir de la ética de Levinas, el amor al que se refiere la autora podría ser un amor que se despierta ante una entidad cuya alteridad se reconoce como tal y que, ante todo, se respeta. Levinas nos inspira a hacer una lectura concreta de la afirmación: “No puedo contar la verdad sobre la tía Anne hasta que pueda introducirme en su vida sin conciencia alguna de mí misma”. La autora podría haber intuido su deber de profesar un respeto innegociable hacia el objeto como alteridad para poder contar la verdad sobre el mismo. Su anhelo es el mismo que se esconde tras la epifanía del rostro de Levinas, que es algo “como una ruptura de la corteza del ‘hombre perseverando en su yo’ y preocupado por sí mismo⁶” (Levinas 1995: 172-173).

Es entonces cuando Katherine Mansfield quiere hacer vivir al lector el gozo de la observación, cuando desea hacerle disfrutar del *voyeurismo* que, prácticamente, dio sentido a sus solitarios últimos años. Sin embargo, su literatura está impregnada del ideal opuesto, en virtud del cual la extrañeza ante la alteridad sería un obstáculo para acceder al verdadero conocimiento. Linda Burnell, uno de sus personajes, parece aquejada de la frustración ante su incapacidad de aprehender el mundo exterior que sufren tantos de los protagonistas. Su mirada no es la mirada extrañada con la que Levinas pretende que nos reconciliemos: “If only one had the time to look at these flowers long enough, time to get over the sense of novelty and strangeness, time to know them!” (Mansfield 2006a: 177).

Levinas nos diría, probablemente, que Linda carece de la madurez necesaria para aceptar la alteridad en tanto que tal y extraer de ella conocimiento o experiencia... y que su error estaría en creer que la causa que le impide relacionarse con los objetos de manera significativa es la imposibilidad de su asimilación, la ausencia de familiaridad con los mismos, cuando estas serían, en realidad, condiciones idóneas para establecer una relación significativa con ellos. Precisamente en la sensación de novedad y extrañeza podría encontrarse la clave para alcanzar verdadera trascendencia, al menos en el sentido

⁶ Las traducciones de los originales de Mansfield y Levinas son nuestras.

en que la entiende Levinas. En palabras de su entrevistador en el diálogo *Le Philosophe et la Mort*:

Simone Weil decía también: “miro el mundo como si yo no estuviera en él”. Este tipo de distanciamiento supremo, y de contemplación, que se encuentra en las antípodas de la indiferencia, ¿busca tal vez en el mundo y en el hombre la pureza original e infinita de la que se ha recelado? Se trata de un esfuerzo por liberar al mundo de lo que nuestra presencia tiene de opaco, de obstáculo que ella crea entre una mirada pura y su verdadero objeto. (Chavanis 1995: 168)

Una vez aceptada la extrañeza, esta dejaría de ser fuente de conflicto para abrir las compuertas del alma hacia el aprendizaje. Según esta filosofía, el alma, más vulnerable y desnuda que nunca ante lo desconocido, se ofrece desprotegida, se desvela: se trata del estado perfecto para aprehender lo exterior, ya que la indefensión va unida a una hipersensibilidad a todas luces pertinente para la creación literaria.⁷ Resulta interesante hilar esta idea con la habitual (tanto en la crítica literaria como en la obra de la autora) equiparación entre niño, artista, extranjero, filósofo: ninguno de entre ellos ha perdido la capacidad de sorprenderse ante el mundo, un mundo que parece renovarse sin fin y en la relación con el cual anteponen la experimentación con el mismo al juicio o prejuicio impuesto sobre las cosas. Linda Burnell carece de esa “mirada del viajero” (o del niño, del filósofo...), que le permitiría adquirir algún tipo de conocimiento sobre las flores que tiene delante. Como contraste, encontramos en el mismo relato al personaje infantil de Kezia (*alter ego* infantil de la artista) cuya comprensión de las cosas resulta a todas luces más certera.

Schopenhauer, filósofo que ejerció una notable influencia en la generación de Mansfield, proponía la concepción del mundo como ilusión, una especie de retorno al barroco de Calderón: “el único criterio seguro para distinguir el sueño de la realidad no es de hecho otro más que el criterio puramente empírico del despertar” (Schopenhauer 2016: 5, 19). Sus presupuestos nihilistas contribuyeron al auge del esteticismo modernista, cuyas huellas abundan en la producción de Katherine Mansfield. A menudo,

⁷ Julia Kristeva en *Strangers to Ourselves* también apunta, en su interpretación del psicoanálisis, hacia esta relación entre reconocimiento de la incongruencia como apertura hacia la novedad: “After Stoic cosmopolitanism, after religious universalist integration, Freud brings us the courage to call ourselves disintegrated in order not to integrate foreigners and even less so to hunt them down, but rather to welcome them to that uncanny strangeness, which is as much theirs as it is ours” (Kristeva 1991: 191-192).

la artista describe la transición del ego, con sus males y sus carencias, con su nostalgia, hacia una especie de plenitud superior que nace de la experiencia sensorial:

The day opened slowly, slowly like a flower, and it held the sun long, long before it slowly, slowly folded. Then my homesickness went. I not only didn't want to be in England, I began to love Italy, and the thought of it –the sun– even when it was too hot –always the sun– and a kind of, wholeness which was good to bask in. (Mansfield 2006b: 131)

Pero la biografía de la autora y la psicología de sus personajes nos llevan más allá de la experiencia estética, hasta la experiencia social o la renuncia a la misma, y de hecho podrían incitar a concluir que cuando se renuncia a la competición con el prójimo, con el mediador, con una alteridad percibida como amenazante, se dan las condiciones óptimas para una creación literaria que no persigue alimentar ni el ego del escritor ni el ego del lector. Un personaje cualquiera de los relatos de Mansfield sucumbiría a la tentación de identificarse con la belleza de las flores, de transformarlas en una metáfora de, por ejemplo, la propia arrebatadora juventud, y la propia escritora presenta esta actitud bajo un prisma negativo.

De hecho, en los relatos de Mansfield, a la hora de acercar al lector a una sección del mundo (una calle londinense, el jardín de un balneario francés) es la voz narrativa la que toma la palabra, arrebatándosela a unos personajes tan poco fiables como estos extranjeros de sí mismos en búsqueda de una identidad estable, que devoran la realidad y la asimilan a su ser con el fin de encontrarse en ella. En las descripciones de espacios es más fácil escuchar a la autora, desdoblada en un narrador omnisciente, que intenta extraer la esencia de paisajes, escenas de calle, y ciudades, en pasajes que nos recuerdan a la literatura de viajes en mayor medida que a la novela psicológica modernista a la que a menudo se asocia su escritura. Un buen ejemplo del acercamiento a este tipo de escritura lo provee el relato *Bank Holiday*, un intento de transmitir al lector el placer sensual de una escena de fiesta popular a los ojos de un observador-narrador omnisciente no partícipe. Pero, si bien la sensualidad es uno de los valores literario de este relato, también encontramos en él el establecimiento de una cierta relación con el mundo que podría suponer un intento consciente por convertir la indeterminación que impone la no-pertenencia en creación artística, como el llevado a cabo por Flaubert según Bourdieu. Y consideramos que, en el caso de esta autora, la perspectiva definida por esa posición de exterioridad y no-pertenencia podría haber sido facilitada por su biografía.

La influencia simbolista en la escritura de Mansfield se hace evidente en estas incursiones en la escritura de lo sensorial. La escritura funcionaría como sintetizador de estímulos dispersos que, sin buscar la coherencia, proporcionen placer estético. Pero la deriva del relato en su último párrafo hacia el cuestionamiento filosófico nos permite, no obstante, reconocer la voz de la Katherine Mansfield envuelta en una interminable búsqueda existencial.

And up, up the hill come the people, with ticklers and golliwogs, and roses and feathers. Up, up they thrust into the light and heat, shouting, laughing, squealing, as though they were being pushed by something, far below, and by the sun, far ahead of them – drawn up into the full, bright, dazzling radiance to... what? (Mansfield 2006a: 297)

Lo cierto es que, además de verse permeada por el simbolismo, la escritura de Mansfield deja constancia de una obsesión por la subjetividad en consonancia con el espíritu de su época, y con la propia puesta a prueba de la suya a partir de una vivencia real del desarraigo. Ese “algo más” que la crítica muchas veces ha tildado de “limpiez”, otras de “delicadeza”, muy a menudo, de “pureza”, tal vez fuese propiciado por una imposibilidad de interactuar con sus semejantes como una auténtica pieza del entramado social en que se inscribió a partir de su salida de Nueva Zelanda. Sabemos por sus diarios que pese a toda su sarcasmo y cinismo, pese a su afán por adquirir conocimiento a partir de la deconstrucción, de la desintegración, el afán más persistente de la autora fue dotar de claridad a toda su obra. En realidad, el sempiterno juego de roles, el eterno cuestionamiento de todo lo que la rodeaba no impide que su prosa destile una conmovedora humildad, una especie de invencible “extrañamiento positivo” ante el mundo, una suerte de lúdica, sin dejar de ser profunda, experiencia de lo nuevo, del mundo como una fuente de belleza inexplorada que se cubre o se destapa dependiendo de la inspiración del artista. La imposibilidad de asimilar la alteridad podría haber facilitado, en el caso de esta autora, la abstención de participar en relaciones de competitividad o idolatría como las que Girard identifica. Cuando se compara la escritura de la autora con la de otros artistas de su círculo, como Virginia Woolf, lo que destaca en Mansfield es una especie de curiosidad primigenia, infantil sin ser naïve. Detengámonos ante la entrada del diario de John Middleton Murry en la que este da fe de su primera reacción ante la lectura de una versión temprana de la obra maestra *Prelude*; parece que él también supo

ver algo de esta capacidad para transformar el aislamiento respecto al mundo en una amplitud de miras idónea para la creación:

Tonight Katherine read me three “Spring Pictures”, which she wrote in France in the spring of 1915, when she was in the flat on the Quai aux Fleurs. They are such stuff as only she can do... Katherine, when she is Katherine, writes like the South-West Wind. The world is moist, calm, urgent under its touch. All colours have a new life... Thus she reveals the secret life, not merely of minds (which I might sometimes do), not merely of men and women (which again even I might do), but of the whole vast world. (Middleton Murry 1935: 433-434)

3.5 Mediación interna y mediación externa durante la enfermedad y el exilio

Todas las circunstancias particulares de la carrera de la autora apuntan a un paso especialmente abrupto de la mediación externa a la mediación interna en el transcurso de su existencia, y tal vez a la superación de ambas hacia el final de su carrera. El comienzo desde la idealización infantil de un Londres que en Nueva Zelanda se percibía como metafísicamente superior a todo podría haber determinado, asimismo, la persistencia de una nostalgia de la mediación externa (la necesidad de creer en la superioridad del mediador) y una búsqueda activa de nuevos ídolos, con la autora ya instalada en el infierno de la rivalidad y la indiferenciación que dominaron su existencia a partir de su primer desencuentro con Inglaterra. El frenesí de esta sucesión de ídolos (primero Londres, después Francia, de nuevo la previamente despreciada Nueva Zelanda) explica tal vez la urgencia de la Katherine Mansfield de la última y más prolífica época, acuciada por la necesidad de superar la mediación, de encontrar una tercera vía para relacionarse con la alteridad.

También se da la circunstancia de que Mansfield escribió la mayor parte de su obra mientras luchaba contra la tuberculosis. En el caso de un ser enfermo, todas las personas sanas, y sus posesiones cotidianas y corrientes, aparecen bajo una brillante y seductora luz desde el aislamiento del ser débil y apartado que es el paciente. Tal vez sea esto lo que determina la especial radiación de la cotidianidad en la escritura de Mansfield, donde los detalles mundanos de la existencia cotidiana se ven revestidos del fulgor de un fetiche sagrado.

And only yesterday I was thinking –even my present state of health is a great gain. It makes things so rich, so important, so longed for... changes one’s focus. When one is little and ill

and far away in a remote bedroom all that happens beyond is marvellous... Alors, I am always in that remote bedroom. (Mansfield 2006b: 162)

Esta misma fascinación con los objetos cotidianos podría haber dejado paso a la perspectiva especial a la que hacíamos referencia en el apartado anterior, cuando la autora escribió desde la brecha entre ella y el mundo que fue una condición de su existencia tardía.

René Girard define la crisis del mundo moderno como una “crisis de nuestra capacidad de admirar” (Girard 2011: 369). La capacidad de admirar a nuestro modelo, ligada estrechamente a la pervivencia de *exempla* socialmente compartidos en una cultura determinada, diferenciaría la mediación externa de la interna. Girard atribuye a la cultura aristocrática una gran capacidad para proveer a la sociedad de mitos efectivos capaces de contener las rivalidades internas. En la era del modernismo, la era de Katherine Mansfield, la desaparición de todo reducto de nobleza como valor social determina la prevalencia de la mediación interna (véase Proust según Girard). En este capítulo propondremos la hipótesis de que la dualidad metrópolis-colonia en el imaginario de Mansfield hace de la experiencia vital de la autora y de su vivencia del deseo un caso especial dentro de la común experiencia de la modernidad inglesa, en la que prevalecen los fenómenos miméticos relacionados con el igualitarismo dominante. Mansfield no siempre hizo gala de la óptima separación de los objetos que en el apartado anterior hemos denominado el *voyeurismo* de su obra. Lo cierto es que su relación con Inglaterra tiene todos los atributos de la admiración que define la mediación externa, en un primer momento, y de la rivalidad mimética exacerbada que define la mediación interna, más adelante, y esto se deja ver en muchos de sus relatos.

La metrópolis, situada a una enorme distancia física y espiritual respecto de la Nueva Zelanda natal de la autora (requisito fundamental para la abierta admiración propia a la mediación externa), funcionaría según nuestra hipótesis como una suerte de nobleza para los habitantes de la colonia (una *exempla* comúnmente reconocida y admirada). El caso de nuestra autora, en la que pervive este imaginario perfectamente estructurado donde el deseo puede proyectarse hacia Londres y todo lo londinense disfrutando de la justificación proporcionada por un valor que se atribuye socialmente, unánimemente, nos ofrece una extraordinaria oportunidad para analizar el paso de la mediación externa que experimenta la autora desde Nueva Zelanda a la mediación interna a partir de la superación de la distancia que la separaba de la metrópolis.

En el libro de Clare Hanson y Andrew Gurr dedicado a la vida y obra de Katherine Mansfield, encontramos una mención explícita a la importancia de la autoconsciencia periférica de la autora:

She was born in a colony which was always conscious of its existence as a dependency, a cultural transplant, cut off from the faraway metropolis. She was brought up in a suburban setting aware of but separated from the city centre. For three years in adolescence she found the cultural capital of her world, when she was sent to London with her older sisters to complete her schooling at an academy in Harley Street. She went back with her family to New Zealand determined to be a writer, to make her mark in the metropolis. (Hanson and Gurr 1981: 4-5)

Su marido y biógrafo, John Middleton Murry, destaca asimismo en la introducción a la recopilación de los escritos íntimos de la autora esta temprana fascinación con Inglaterra, compartida con tantos otros:

Like other young people of her generation, she found the beginning of intellectual freedom through an admiration of Oscar Wilde and the English “decadents” (...) She returned to New Zealand much against her will, and spent the next two years of her life in fairly constant rebellion against what she then considered the narrowness and provincialism of a remote colonial city. Inevitably, London appeared to her as the living centre of all artistic and intellectual life. A family of musicians in Wellington, whom she knew intimately, and who had been a kind of oasis for her in what seemed to her an intellectual desert, left New Zealand for London. At their departure she was in despair. (Middleton Murry 2006: 7-8)

Esta Mansfield infantil criada en la pequeña provincia colonial, rodeada de gentes que profesaban un culto a Londres que llevó a esa familia de músicos a desplazarse como en avanzadilla hasta la metrópolis, fue presa del contagio mimético en virtud de un ídolo unitario. La lejanía del mediador podría haber determinado una imitación abiertamente aceptada por el sujeto, y, lo que es más importante, aceptable, ya que el mediador todavía gozaba de un prestigio cuya justificación, en virtud de la distancia geográfica, no podía ser puesto a prueba. Según Girard, la diferencia objetiva entre sujeto y mediador permite al sujeto la vivencia pacífica de la admiración y el deseo. En el caso de la sociedad colonial del siglo XIX, la metrópolis ocupaba el lugar que en el imaginario de la Francia prerrevolucionaria ocupara la monarquía. La estructura dual metrópolis-colonia ofrecía al sujeto un universo estructurado en base a una diferencia esencial y de grado que, según

los planteamientos de Girard, determinaría la prevalencia de la mediación externa (el estadio inferior y más inocente del deseo mimético).

La diferencia pervive en el mundo en el que Mansfield vive su infancia, y es de naturaleza rotunda: Nueva Zelanda no puede competir Londres. La alteridad, en este caso la metrópolis, se encuentra a una distancia física tan elevada, posee una historia tan sedimentada por el paso del tiempo, tan propia, y un poder tan evidente de cara a los territorios que se anexionara que reúne todos los requisitos para que sus adeptos y admiradores, los habitantes de la colonia, mantengan incólumemente la fe que en ella depositan. Girard asegura que la mimesis humana imita siempre en función del único atributo que a fin de cuentas se admira en todos los casos: la autonomía. Londres, sin lugar a dudas, goza de una autonomía que Nueva Zelanda no posee. Mansfield, por lo tanto, protagoniza un fenómeno de admiración quijotesca en su adolescencia, del cual encontramos numerosas evidencias en sus diarios y relatos:

A neat foot dangled from a trim ankle. The light shone on his glasses. Seeing him thus one could not imagine a man who looked less like a woman's man. But I admired him immensely. I was proud of them as "made in England". (Mansfield 2006b: 156)

Observemos ahora la progresión que prevé Girard para el mal ontológico constituido por el deseo mimético, y contrastemos su teoría con la transformación de la relación íntima entre la autora y Londres.

1/ je ne désire un objet que parce qu'un autre le désire (ou pourrait le désirer) à mes côtés; 2/ je désire moins l'objet que le désir de cet autre, / c'est l'autonomie prétendue de cet autre devenu un rival que je finis par adorer. Parti pour m'approprier l'objet d'un autre, je finis sous la dépendance "métaphysique" d'un modèle: ce dernier, qui me défend l'accès à l'objet, qui résiste à mon appropriation, est celui-là même qui domine la relation. (Girard 2011: 368)

Al contrario que Alonso Quijano, incapaz de ir al encuentro de Amadís de Gaula, Katherine Mansfield, a semejanza de otros artistas procedentes de su tierra natal, corre al encuentro con su mediador, y se desplaza hasta el Reino Unido. La promesa de profunda transformación íntima que el admirador espera ver cumplida mediante la adquisición del objeto poseído por su modelo se reveló falsa en el caso de la autora: a Mansfield, como a todos los soñadores adolescentes, la aprehensión del objeto no la satisfizo (no apagó su sed de trascendencia). Es por ello que Girard llama al deseo "metafísico": el movimiento

hacia los objetos en el ser humano no responde, según él, a un instinto, a una necesidad, ni a una íntima pulsión. Responde al sueño de trascender que despierta en nosotros la idealización del otro, siempre más autónomo y más afortunado. La decepción es inevitable y deja paso a la mediación interna. En el caso de Mansfield, esta, consciente de la insuficiencia del modelo londinense para seguir desempeñando satisfactoriamente su papel de ídolo existencial, se encuentra con que lo único que permanece tras el desvanecimiento de la admiración adolescente es el deseo transformado en rivalidad y el sentimiento de exclusión.

No, I don't want that. No, I don't want England. England is of no use to me. What do I mean by that? I mean there never has been – never will be – any rapprochement between us, never... The lack of its appeal – that is what I chiefly hate. I would not care if I ever saw the English country again. Even if it is flowering I feel deeply antagonistic to it, and I will never change. (Mansfield 2006b: 108)

Sabemos por Girard que el ser humano no necesita confiar íntimamente en la superioridad objetiva del rival para imitarle y rivalizar con él. Mansfield, una vez asentada en Londres, comienza a consumirse con la contradicción de detestar lo inglés y rivalizar al mismo tiempo con ello. Se sorprende a sí misma intentando hacerse con las posesiones típicamente inglesas sin lograr justificar su deseo por las mismas, y constata que el deseo se ve avivado con cada nuevo rechazo, cada nuevo recordatorio de que ella es extranjera.

But we should they make me feel a stranger? Why should they ask me every time I go near: "And what are you doing in a London garden?" They burn with arrogance and pride. And I am the little Colonial walking in the London garden patch – allowed to look, perhaps, but not to linger. If I lie on the grass they positively shout at me: "Look at her, lying on our grass, pretending she lives here, pretending this is her garden, and that tall back of the house, with the windows open and the coloured curtains lifting, is her house. She is a stranger – an alien. She is nothing but a little girl sitting on the Tinakori hills and dreaming: "I went to London and married an Englishman, and we lived in a tall grave house with red geraniums and white daisies in the garden at the back" Im-pudence! (...) But why because I've let them in should they throw me out? (Mansfield 2006b: 106)

Mansfield, tras su acceso a Inglaterra, pretende rivalizar con la misma, ocupar el lugar que una inglesa ocupa en su imaginario. Se casa con John Middleton Murry, adquiere un domicilio típicamente inglés, se relaciona con los novelistas metropolitanos

más importantes del momento. Desea poseer los objetos del inglés arquetípico y se encuentra con un antagonismo probablemente real: el hombre que se siente admirado (el londinense), que es una especie de fetiche para sus congéneres (en este caso los habitantes de las colonias) se convertirá inevitablemente en fetiche de cara a sí mismo y se esforzará por mantener la diferencia que le atribuye el que le observa. La mirada admirativa del habitante de las colonias determina que el londinense se desee a sí mismo y blinde el acceso a Londres con el fin *facilitar la pervivencia del deseo*. Se trata de un círculo imitativo donde lo único esencial es la imitación. Las relaciones miméticas, cuando mediador y sujeto entran en contacto, conllevan un conflicto inevitable: la expulsión del sujeto una y otra vez de unos espacios que su admiración contribuye a dotar de un valor enteramente relativo.

Sirva esta cita de Girard para ilustrar en términos miméticos la evolución de la percepción de Londres por parte de Mansfield como meta existencial y, posteriormente, como antagonista excluyente:

Du côté du modèle (qui se rapproche du sujet), la médiation d' "externe" est devenue "interne"; et du côté du sujet (qui devient jaloux), la relation au modèle d'admiration est devenue rivale. Ce double mouvement est ce qui caractérise la détérioration propre au "désir métaphysique", acide puissant qui corrode nos rapports à autrui. (Girard 2011: 369)

Antes de habitar en Londres, el niño de las colonias puede encontrar su novela de caballerías en la imagen de la metrópolis como tierra mítica. La diferencia pervive en la Inglaterra colonial, mientras que dentro del propio Londres la indiferenciación democrática comienza a alimentar la admiración del cada cual por cualquiera, la rivalidad entre personajes prácticamente idénticos. El caso de Mansfield sería el de la progresiva transformación de una conciencia que ha nacido en un mundo de mediación externa (el territorio colonial) donde la mitificación es socialmente compartida, hasta la desmitificación rápida y fulminante tras su encuentro con Londres. Dicho acceso a la metrópolis y el prolongado contacto con la misma, daría paso a una decepción que determinaría la necesidad de proveer a la escritora con nuevos modelos-mediadores. De hecho, tras su mudanza a Londres, la autora puso en marcha un periplo existencial que la llevó a encadenar estancias en diferentes países que solo consiguió admirar positivamente desde la distancia.

El caso de Mansfield sería un caso un tanto especial de vivencia del deseo mimético dentro de su época. ¿Podemos hablar de la influencia en su conciencia de la difuminación de diferencias propia a una nueva sociedad en el caso de una escritora permanentemente enfrentada a la palpable diferencia entre ella y una serie de contextos extranjeros? Probablemente no, ya que entre ella y la metrópolis londinense o entre ella y la Francia soñada y rechazada a un tiempo pervivió una diferencia contundente, que facilitara la idealización y puede que la superación temprana de la misma. Por otro lado, Mansfield no fue una Emma Bovary, soñando con París desde una provincia que nunca dejaría. En el caso de la autora, se dio el encuentro con sus diferentes objetos de culto. Es entonces cuando se multiplicaron los estragos de la proliferación de mediadores, a raíz de la larga serie de decepciones propiciadas por la posesión.

La proliferación de voces en la conciencia sería la consecuencia de dicha proliferación de mediadores, en el caso de Mansfield la sucesión del culto hacia Londres por una serie de cultos sustitutivos del mismo. Como hemos indicado, Mansfield cree en la diferencia entre Inglaterra y Francia, entre Nueva Zelanda y las otras dos, e identificar dicha diferencia (*put her finger on it*) le obsesiona. La diferencia entre culturas y la permeabilidad de la conciencia respecto a dichas diferencias son fácilmente identificables en sus relatos. La diferencia admisible para el sujeto conlleva la admiración y la imitación abiertas e infantiles, y hay huellas de esa admiración infantil por lo extranjero en la escritura de Mansfield. Por desgracia, la diferencia no llega a ser definitiva (sagrada) para la autora; ninguna de sus idealizadas patrias satisfizo sus expectativas, ninguna nueva nación fue suficiente, lo que se traduciría a menudo en una rivalidad e insatisfacción sempiterna relacionadas con la mediación interna.

El deseo mimético de alguien exiliado encuentra fácilmente un mediador en la alteridad evidente, palpable, en la diferencia “real” de la nueva nación, la nueva lengua. “How profound those songs are! There is the whole psychology of a people; and how un-French, how un-French!” (Mansfield 2006a: 51). Cualquiera que se haya afincado en un país extranjero reconocerá esa fase de idealización extrema, de enamoramiento infantil por el país de acogida que suele experimentarse en algún momento.

Pero el contacto con la nueva cultura, la cercanía con la misma, puede hacer despertar también el inevitable odio de quien sospecha que está siendo permanentemente expulsado de una entidad que ni siquiera merece el papel de ídolo, una vez se diluye la fascinación temprana. Sin embargo, el viaje (el contacto superficial y breve con la alteridad) puede convertirse también en un instrumento decisivo en el desarrollo de la

capacidad de encontrar diferencias, que facilite la generación de mediadores más satisfactorios para el sujeto (supuestamente diferentes, supuestamente dignos de admiración) con los que sustituir a los mediadores caídos y denostados. El viaje permite que perviva la ilusión de la “diferencia esencial” que los sujetos desean encontrar en otros seres. Con cada nuevo contexto, la fe en la diferencia se renueva.

The great difference: England so rich, with the green bowers of the hops and gay women and children with their arms lifted, pausing to watch the train. A flock of yellow hens, led by a red rooster, streamed across the edge of the field. But France: an old man in a white blouse was cutting a field of small clover with an old-fashioned half-wooden scythe. The tops of the flowers were burnt; the stooks (are they stooks?) were like small heaps of half-burned tobacco. (Mansfield 2006b: 157)

This is simply the most Divine Spot. So remote, so peaceful; full of colour, full of autumn; the sunset is real, and the sound of somebody splitting small wood is real, too. If only one could live up here for really a long time and not have to see anybody... It might very well be France, it's much more like France than it is like England. (Mansfield 2006b: 99)

El sentimiento de exclusión que conlleva la dislocación geográfica podría alimentar el deseo. De hecho, el ansia de viajar, muy frecuente en nuestra sociedad contemporánea, podría verse relacionado con la orfandad de mitos efectivos. En el caso de Mansfield, la autora, desencantada con Londres, vive su juventud intentando encontrar otros espacios que la sustituyan.

En los diarios y escritos íntimos de la autora encontramos evidencias de esta búsqueda sucesiva de nuevos mediadores, encarnados intermitentemente por Francia, Nueva Zelanda, y las personas que va encontrando en su camino. La multiplicación de las opciones determina el paso de la mediación externa a la interna, donde el conflicto se hace más acuciante. En la escritura de una artista viajera el proceso goza de una urgencia y un dinamismo particulares, que lo convierte en una rica fuente de evidencias de fenómenos relacionados con los estragos del deseo mimético. La Francia ideal con la que Mansfield sueña en Inglaterra es denostada apasionadamente, precisamente cuando es vivida de cerca. La autora escribe en enero de 1918: “But Lord! Lord! How do I hate the French”; el uno de febrero de 1920: “My room mis horrible. Very noisy: a constant clatter and a feeling as though it were doorless. French people don't care a hang how much noise they make. I hate them for it” (Mansfield 2006b: 73-143).

Inglaterra, que hemos visto vilipendiada en el diario de la autora sin moderación, funciona como contrapunto ideal de una Francia que ahora es objeto de desprecio.

I feel sentimental about England now –English food, decent English waste! How much better than these thrifty French, whose flower gardens are nothing but potencial salad bowls. There's not a leaf in France that you can't "faire une infusion avec", not a blade that isn't "bon pour la cuisine". By God, I'd like to buy a pound of the best butter, put it on the window sill and watch it melt to spite'em. They are a stingy uncomfortable crew for all their lively scrapings... For instance, their houses –what appalling furniture– and never one comfortable chair. If you want to talk the only possible thing to do is to go to bed. It's a case of either standing on your feet or lying in comfort under a puffed-up eiderdown. I quite understand the reason for what is called French moral laxity. You're simply forced into bed –no matter with whom. (Mansfield 2006b: 59-60)

I have read –given way to reading- two books by Octave Mirbeau –and after them I see dreadfully and finally, (1) that the French are a filthy people, (2) that their corruption is so puante –I'll not go near 'em again. No, the English couldn't stoop to this. They aren't human; they are in the good old English parlance –*monkeys*. (Mansfield 2006b: 91)

Como consecuencia de las decepciones sufridas en Inglaterra y en Francia, Katherine Mansfield convertiría, en el terreno artístico, la ciudad de Londres en una antítesis de Nueva Zelanda, entendida esta última como ese espacio ficticio en que el sujeto se reconcilia con su pasado y consigo mismo: "11,500 miles are so many –too many by 11,449 $\frac{3}{4}$ for me" (Mansfield 2006b: 85). Esa es la distancia que separa Inglaterra de Nueva Zelanda.

La escritura de Katherine Mansfield funcionaba como un girasol que cambiaba su foco de interés siempre en función de la lejanía del objeto. Al principio de su vida, la distancia determinaba la idealización extrema. El consuelo para quien no encuentra mediadores suficientemente elevados como para ocupar el lugar de un dios en la conciencia del sujeto puede encontrarse en la idolatría de aquellos destinados a una lejanía insalvable: los fallecidos. Mansfield hizo de su hermano, fallecido en la guerra, su ídolo definitivo. A través del mismo deseo con una fuerza intensa el espacio que le perteneció, que les perteneció a ambos, su Nueva Zelanda natal, anteriormente denostada. El nuevo objeto se vio transfigurado en función de la trascendencia que se suele atribuir a un mediador nuevo.

Now –now I want to write recollections of my own country. Yes, I want to write about my own country till I simply exhaust my store. Not only because it is a “sacred debt” that I pay to my country because my brother and I were born there, but also because in my thoughts I range with him over all the remembered places. I am never far away from them. I long to renew them in writing. Ah, the people –the people we loved there– of them, too, I want to write. Another “debt of love”. Oh, I want for one moment to make our undiscovered country leap into the eyes of the Old World. It must be mysterious, as though floating. It must take the breath. It must be “one of those islands...”. I shall tell everything, even of how the laundry-basket squeaked at 75. But all must be told with a sense of mytery, a radiance, an afterglow, because you, my little sun of it, are set. You have dropped over the dazzling brim of the world. Now I must play my part. (Mansfield 2006b: 42)

Durante la etapa de madurez de la joven escritora, Nueva Zelanda se reveló irrecuperable, no solo en términos de distancia física sino, específicamente, como consecuencia de la desaparición de su hermano, la persona que representaba aquel tiempo ideal de pureza asociado geográficamente con la tierra natal. Se trataba evidentemente de un tiempo ficticio construido en la imaginación y destinado a traducirse en una intemporalidad literaria, el tiempo en el que perdura también su madre, fallecida en un momento en que hacía años que ella y la autora no se veían: “My little Mother, my star, my courage, my own. I seem to dwell in her now. We live in the same world. Not quite this world, nor quite another” (Katherine Mansfield 2006b: 103). A partir de la época en que la percepción de Londres como un lugar extraño se agudiza, la autora comienza a escribir sobre espacios y personajes coloniales lidiando con los conflictos derivados de la pérdida, en un intento de resarcir lo que irremisiblemente había dejado atrás hacía tanto.

Podríamos considerar dos hipótesis respecto al recuperado interés de Mansfield por Nueva Zelanda. Existe la posibilidad de que, resucitando a su madre o a su hermano en la escritura, describiendo con mimo los paisajes de la infancia, el objetivo fuese ofrecer una postal al consumidor metropolitano de un estilo de vida “superior” (convertido en fetiche), con Nueva Zelanda ocupando el rol de mediador que no pudo ocupar en la adolescencia de la autora y que esta le habría asignado en su madurez.

Sin embargo, pese a la influencia innegable de la inaccesibilidad a la hora de despertarse este nuevo interés de la autora por los personajes y espacios de su infancia, la calidad de los relatos dedicados a su tierra natal apunta también hacia una transformación en la mirada de la autora relacionada con la madurez adquirida a raíz de la toma de conciencia de los errores de percepción del pasado. En su escritura tardía, Mansfield

consigue dignificar el estilo de vida y las personas que en su adolescencia despreciara, hasta el punto de descubrir algo nuevo y valioso sobre entidades que el tiempo le había arrebatado (se trata tal vez de un proceso análogo al llevado a cabo por Proust en *El tiempo recobrado*, donde la mirada que ha descubierto los espejismos del deseo mimético al final de una vida de deseos frustrados y alienación en base a la alteridad, recupera el pasado para intentar extraer de él el valor intrínseco de unos objetos transfigurados por la mirada mimética tiempo atrás). La escritura habría de funcionar como cámara fotográfica destinada a congelar la efímera belleza, no ya tanto radicada en el pasado, sino en la imagen de un pasado en la mente, donde las verdaderas riquezas de aquel tiempo brillan con más fuerza, y los secretos que se escondían en el seno de aquellos días se aparecen con mayor claridad, una vez que la idolatría, la rivalidad y las brumas del deseo se han moderado o han desaparecido.

Curiosamente, no es solo su tierra natal la que renace en todo su esplendor en la mente de la autora una vez que la distancia ha ejercido su efecto: un sentido más profundo de la vida londinense que el anodino pasar de los días en su casa del 47 de Redcliffe Road, también le será revelado a la autora durante su enfermedad:

It seemed to belong to summer twilight in London, to the clang of the gates as they closet he garden, to the deep light painting the high houses, to the smell of leaves and dust, to the lamp-light (...) to all those things which (I feel today) are gone from me forever. (Katherine Mansfield 2006b: 149)

Mansfield, y su incapacidad para ser feliz en lugares que añorará después desde la distancia, es un ejemplo de la incapacidad humana para aprehender un presente que se le aparece en todo su esplendor cuando ya se ha convertido en pasado. Para René Girard sería fácilmente explicable la clara dicotomía que se da entre la violencia de la posesión, que experimentó la Mansfield más joven en su vida real, en sus viajes y relaciones, y el certero, compasivo análisis de los objetos y las relaciones humanas cuando la autora vuelve la vista hacia su pasado más remoto. La clave estaría en la exacerbada vivencia del deseo mimético conflictivo en todas sus variantes (desde la periferia hasta la posesión) y la también exacerbada y abrupta renuncia al mismo a causa de una enfermedad. Se tratarían de unas condiciones muy propicias para que se diese una profunda comprensión de lo vivido, y que habrían proporcionado a Mansfield la posibilidad de generar una literatura en la que la perniciosidad del deseo mimético quedase atestiguada, como

sucedía, según Girard, en las obras del corpus que él analizó en *Mensonge romantique et verité romanesque*.

4. El deseo mimético en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*

René Girard llevó a cabo una lectura de la tragedia en la cual atribuyó el interés humano del género a la relación de reciprocidad entre sus protagonistas: “l’héros tragique par excellence n’est pas l’individu solitaire, l’Oedipe de Freud, mais le couple des frères ennemis” (Girard 1990: 334). Su aproximación a las grandes obras de la literatura francesa de los siglos XIX y XX recuperaba ese protagonismo de la reciprocidad que él identifica en la tragedia.

Girard quiso demostrar en sus análisis que ningún gran personaje en estas obras francesas es esencialmente diferente a otros personajes, o más bien que el interés de los mismos no radica en ninguna particularidad esencial en sus naturalezas. Emma Bovary o Julien Sorel serían meros títeres del motor existencial esencial en la vida humana: el deseo mimético. El capital de saber humanístico de las obras residiría en su capacidad para poner de manifiesto lo mucho que se parecen unos personajes a otros en su vivencia del deseo, y la futilidad de sus esfuerzos por diferenciarse de sus rivales, que normalmente se traducirían en una pérdida de diferencias que permitiría, allá donde la violencia termina por imponerse, equipararlos a los hermanos enemigos de la tragedia.

Las dos obras cumbre de la literatura española del XIX, *Fortunata y Jacinta* (1887) y *La Regenta* (1884, 1885), despliegan un relato coral a partir de dos respectivas relaciones triangulares básicas, son ricas en ejemplos de rivalidades, y plantean la cuestión de la identidad y de la *diferencia*. Este capítulo está dedicado al estudio de las similitudes y diferencias entre Galdós y Clarín a la hora de abordar el deseo, la relación entre personajes y la persistencia de diferencias esenciales relacionada con la literatura *romantique* según Girard ha definido esta última.

4.1 Héroes y heroínas en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*

En el caso de *La Regenta*, se otorga en principio el protagonismo y el honor de titular la novela a una heroína solitaria, lo que podría invitar a una lectura romántica similar a las lecturas modernas de la tragedia criticadas por Girard, que otorgan protagonismo al héroe edípico. Sin embargo, es importante recordar que el personaje de

Ana es situado en el corazón de un triángulo junto a don Álvaro y Fermín. *Fortuna y Jacinta* ofrece una estructura análoga, pero invierte la atribución del protagonismo, desplazando de forma más contundente el foco de interés hacia la interrelación de dos vértices del triángulo, Jacinta y Fortunata, y excluyendo al tercero, el objeto de deseo. Juanito, al contrario que la Regenta, se ve relegado a un discreto segundo plano que se confirma en la trama mediante la relativización extrema del “protagonismo” de su personaje.

Pese a ello, existe una analogía estructural clara entre *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*: las dos novelas explotan el interés que entraña una relación triangular entre seres humanos (Juanito, Fortunata y Jacinta en la primera; Ana, Fermín y Álvaro en la segunda). Girard parece sospechar que los autores que recurren a esta figura triangular típica del vodevil se encuentran bajo el influjo de una verdad intuida sobre el mimetismo del deseo. Las obras de héroes solitarios, solipsistas, enfrentados a la sociedad como versos sueltos, Girard tiende a asociarlas con la defensa a ultranza de una individualidad exquisita que lector y escritor podrían verse tentados a identificar con la suya, pero que él considera un espejismo irrelevante.

Existe una cierta lectura tradicional de *La Regenta* que responde a esta perspectiva crítica que Girard tacha de neorromántica. Dicha lectura pasa por alto que el título de la obra ofrece una indicación sobre hasta qué punto interesa a Clarín el siguiente fenómeno: la creación de un personaje mítico, la Regenta, por parte de la sociedad vetustense. Si nos atenemos a la dimensión social del apelativo con el que el autor titula la novela, podemos conjeturar que Clarín, por su parte, parece desear plasmar, ante todo, un fenómeno social, más que el estudio de una mujer excepcional sometida a excepcionales circunstancias.

En 2001, año del primer centenario de la muerte de Clarín, el aclamado crítico español Antonio Vilanova publica una recopilación de “los estudios más valiosos y significativos sobre la obra literaria del gran crítico y novelista asturiano” (Vilanova 2001) que el crítico había publicado en los quince años previos. En una entrevista en *Babelia* con motivo de esta publicación, Vilanova reivindica una “nueva lectura” de *La Regenta* y asegura que la obra ha sido históricamente malinterpretada. El crítico defiende el interés de Ana Ozores como personaje reprimido por su entorno:

El del Magistral es un personaje novelesco de una talla impresionante. Pero eso ha tergiversado enormemente la lectura de *La Regenta* en el sentido que le preocupaba a Clarín, que era, por encima de todo, el que apuntaba a la personalidad de Ana Ozores. Conforme al

ideario naturalista -que Clarín profesaba plenamente cuando escribió la novela-, una persona no puede vivir en contra de su propia naturaleza. El problema de *La Regenta* es sencillamente el de una mujer frustrada como tal en todas sus dimensiones: sexual, sentimental, afectiva... Ésta es la piedra de toque de la novela. Ya desde el comienzo se va insinuando que Ana Ozores se enamora del hombre que quiere conquistarla, y ello se ve condicionado por un ambiente social que coadyuva a la seducción. En este punto, la originalidad de *La Regenta* respecto de *Madame Bovary* es impresionante. En *Madame Bovary* no hay apenas atisbos de un ambiente social establecido y estructurado, como el de *La Regenta*. Mi nueva lectura de la novela se limita a mostrar el enamoramiento progresivo de Ana Ozores y cómo a través de éste se pone de manifiesto la intención de Clarín. (Vilanova 2001a: *Babelia* 27 de diciembre)

El presente análisis defenderá una lectura que en la que nos despreocuparemos de la singularidad de Ana. Nuestro enfoque no se centrará en la diferencia entre Ana y la sociedad que la rodea, ni en la exquisitez y la libertad de la protagonista ante la mediocridad y la coerción de dicha libertad por parte de los que la rodean. Pero tampoco nos limitaremos a contemplar la sexualidad reprimida del personaje. En la justificación recogida en su compendio de artículos y estudios, Vilanova propone una interpretación de *La Regenta* como obra naturalista escrita con la intención de plasmar el conflicto de una mujer que se ve obligada a reprimir su instinto:

En este sentido, el propósito fundamental de los tres estudios sobre *La Regenta* que publico a continuación, es restablecer el sentido originario de la gran novela clariniana desde la óptica naturalista en que fue concebida, sin excluir el influjo determinante de las leyes biológicas y de los instintos naturales que una lectura idealista ha relegado a menudo a un segundo plano y en muchos casos ha pretendido eliminar. Sin menoscabar en modo alguno la dimensión espiritual que palpita en el alma romántica y soñadora de Ana Ozores, es evidente que sin la lucha incesante que se libra dentro de ella entre el culto a la virtud y las tentaciones de la carne, no es posible entender en toda su intensidad el drama humano que aqueja a la desdichada heroína de Clarín. (Vilanova 2001b: 9-10)

La lectura que proponemos en este estudio es aquella capaz de desmitificar a Ana Ozores y centrarse en la rivalidad entre los dos personajes masculinos y entre la propia Ana y el resto de la sociedad de Vetusta. Esta rivalidad velada de Ana con las demás mujeres, su afán obsesivo por diferenciarse del resto, nos da una pista sobre aquello que su autor parece creer que está realmente en juego: la situación en un mismo plano, mal que le pese a la propia Regenta, de tan sofisticada heroína y de aquellas mujeres de las que anhela diferenciarse, pero no solo en el sentido biológico. Una lectura mimética de la

obra pone de manifiesto que Ana depende profundamente de esa perniciosa influencia externa que en la lectura de Vilanova estaría reprimiendo la verdadera naturaleza de la protagonista. Este estudio parte de la hipótesis de que la verdadera naturaleza de Ana, como la de Emma Bovary, es mimética y permeable, cambiante, inestable y marcadamente social. Al fin y al cabo, ningún ser verdaderamente superior o esencialmente diferente realizaría los esfuerzos que realiza Ana por destacar entre la multitud. Desde un plano superior, la única actitud posible ante la mediocridad sería la más sincera indiferencia. Por otro lado, si el deseo de Ana fuese de origen sencillamente biológico, los celos y el orgullo no tendrían el papel tan esencial en la trama que Clarín les proporciona.

De hecho, el personaje naturalista por excelencia en la novela del XIX, el médico, siembra una duda más que razonable en *La Regenta* sobre la pretendida esencialidad de la “verdadera naturaleza” de Ana. Y tampoco parece considerar su conducta como un fenómeno determinado por la llamada del instinto sexual más primario. El médico utiliza la palabra “manía”, bastante quijotesca. Y sabemos que el de Alonso Quijano no es un conflicto sexual:

Por lo demás..., esa misma exaltación de la alegría, ese optimismo, ese olvido sistemático de sus antiguas aprensiones..., no son más que el reverso de la misma medalla (...) Doña Ana es así; extremosa..., viva..., exaltada..., necesita mucha actividad, algo que la estimule... Necesita... (...) Eso..., un estímulo fuerte, algo que ocupe la atención con... fuerza...; una actividad... grande, en fin, eso..., que es extremosa por temperamento... Ayer era mística, estaba enamorada del cielo; ahora come bien, se pasea al aire libre entre árboles y flores... y tiene el amor de la vida alegre, de la naturaleza, la manía de la salud... (Alas “Clarín” 2005: 633)

El título de la obra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, también subraya la naturaleza relacional del foco de la obra. Ninguno de los personajes principales se nos presenta como protagonista absoluto en el título: la relación que se establece entre ambas es destacada desde la cubierta del libro. Resulta todavía más evidente que en el caso de *La Regenta* que no nos encontramos ante una historia sobre un “amor verdadero” entre Fortunata y Juanito que fracasa debido a las normas sociales. Tampoco se trata de mostrar lo pernicioso de que uno de los personajes viva en disconformidad con su “verdadera naturaleza”. Los innumerables cambios identitarios que atraviesan los tres vértices del triángulo protagonista nos hacen sospechar que, como en el título, lo único verdadero es

que hay una relación que se establece entre los mismos y que esta relación es esencial. Cabe anticipar por tanto que una lectura social de la obra responderá a las expectativas de Galdós en cuanto a su lector ideal.

En la obra de Galdós, Juanito Santa Cruz, el objeto de deseo de las dos rivales, carece en realidad de interés. Es la vida interior de las dos mujeres la que despierta el interés del lector, por presentar una mayor complejidad y un conflicto más acuciado que la de Juanito. Quien haya leído la obra sabrá que Galdós, lejos de tratar a los dos personajes femeninos como irreconciliables extremos impermeables a cualquier interferencia mimética, insiste en evidenciar la fascinación mutua que ejercen la una sobre la otra. Este protagonismo otorgado a la dialéctica entre ambas se anuncia desde el título de la novela, pero se hace evidente en numerosos pasajes de la misma:

Pero lo que produjo en su alma inmenso trastorno fue el ver a la propia Jacinta, viva, de carne y hueso. Ni la conocía ni vio nunca su retrato; pero de tanto pensar en ella había llegado a formarse una imagen que, ante la realidad, resultó completamente mentirosa (...) Porque de cuantas damas vio aquel día, ninguna le pareció a Fortunata tan señora como la de Santa Cruz, ninguna tenía tan impresa en el rostro y en los ademanes la decencia. De modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojos cerrados habría dicho que quería ser Jacinta (...) En los días sucesivos figurábase que seguía viéndola o que se iba a aparecer por cualquier puerta cuando menos lo esperase... El mucho pensar en ella la llevó, al amparo de la soledad del convento, a tener por las noches ensueños en que la señora de Santa Cruz aparecía en su cerebro con el relieve de las cosas reales. Ya soñaba que Jacinta se le presentaba a llorarle sus cuitas y a contarle las perradas de su marido, ya que las dos cuestionaban sobre cuál era más víctima; ya, en fin, que transmigraban recíprocamente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta. (Pérez Galdós 1982: 359-360)

La obra de Clarín, por su parte, no se titula “Ana Ozores”, sino *La Regenta*, el nombre que la sociedad ha escogido para la mujer. A una Ana cualquiera no se le puede presuponer un carácter único con la facilidad con la que se le presupone a la construcción social denominada “la Regenta”, que convierte a la mujer detrás de la nomenclatura en un ente señalado y diferenciado. Pero precisamente ese carácter especial del personaje social “la Regenta” es el que tantos quebraderos de cabeza acarrea a Anita, que termina por identificarse con esa Regenta que es patrimonio comunal. El problema surge cuando el personaje, a fin de cuentas, no puede evitar comportarse como cualquier “Ana” más, y sucumbir a la tentación para hundirse en el lugar común más vulgar de la Vetusta

ilustrada: la infidelidad conyugal. En esta colisión entre autopercepción idealizada, mediatizada por el imaginario colectivo que crea un mito (la virtuosa Regenta, la belleza local) para satisfacer la necesidad humana de confiar en divinidades domésticas, y la realidad de la vivencia de Ana, más bien similar a las realidades del resto de personajes femeninos, debemos encontrar la clave para entender la problemática existencial que se plantea en la novela.

Por lo tanto, cabe esperar en *La Regenta* un conflicto central que gire en torno a la persona, Ana, por un lado, y la construcción social, la Regenta, por otro. Ya hemos visto que Clarín destaca en la portada la construcción social, y no la individualidad de Ana. O tal vez le interese, mejor dicho, esa individualidad asfixiada tras la denominación social y las aspiraciones desmesuradas de una trascendencia imposible para una mujer corriente, que es incapaz de amarse a sí misma sin creerse excepcional.

La imposibilidad de amar si no es a partir de una admiración y una rivalidad determinadas por la percepción de imaginarias diferencias es uno de los temas clave de *La Regenta*. Ana solo puede amar a Fermín desde la fascinación, la cual, por su parte, solo puede nacer de la percepción engañosa del personaje masculino como un hombre no sujeto a los imperativos sexuales a los que se ven sujetos el resto de hombres. Cuando Ana descubre que Fermín es como todos los demás, la fascinación y el amor terminan.

“¡Aquel señor canónigo estaba enamorado de ella!” “Sí, enamorado como un hombre, no con el amor místico, ideal, seráfico que ella se había figurado. Tenía celos, moría de celos... El Magistral no era el hermano mayor del alma, era un hombre que debajo de la sotana ocultaba pasiones, amor, celos, ira... ¡La amaba un canónigo!” Ana se estremeció como al contacto de un cuerpo viscoso y frío. (Alas “Clarín” 2005: 574)

No obstante, es precisamente Ana la que, al final de la novela, es víctima de un rechazo por parte de los que le rodean (incluido su amante) en todo análogo al que ella misma siente por Fermín cuando descubre en él a un hombre como los demás: “¿Ven ustedes? –decían las miradas triunfantes de la Fandiño. Todas somos iguales” (Alas “Clarín” 2005: 724). En el mismo instante en que Álvaro confirma que la Regenta es capaz de sucumbir a sus encantos como cualquier otra, se apaga la pasión que sentía por ella y se permite abandonarla a la primera de cambio.

Sí es cierto que Ana Ozores no deja de ser el personaje solitario cuya trayectoria individual constituye el foco de la trama (como Emma Bovary, como Anna Karerina). La Regenta es, como Juanito Santa Cruz, el objeto de deseo de dos rivales, pero Clarín indaga

en su vida interior y la convierte en el foco de la trama, cosa que no sucede en *Fortunata y Jacinta* con Juanito, o bien no al mismo nivel de profundidad. Aun así, este análisis en paralelo parte de la premisa de que en ambas obras el aspecto relacional de la trama es el aspecto esencial.

Que en el título de Galdós encontremos el interés desplazado hacia la relación rival de quienes se disputan un objeto, Juanito, absolutamente antiheroico, abiertamente desprovisto de la naturaleza sublime que las rivales Fortunata y Jacinta le atribuyen, ofrecería un indicio al crítico inspirado por la teoría del deseo mimético que le podría llevar a encontrar una cualidad marcadamente *romanesque* en *Fortunata y Jacinta*, tal vez más acentuada que en el relato sobre la heroína solitaria *La Regenta*. Mientras que Galdós hace patente desde el primer momento el error de percepción que lleva a Fortunata y a Jacinta a idolatrar a quien no lo merece, el cual sirve para justificar los sinsabores de sus heroínas durante toda la trama (de hecho, las primeras páginas del libro se dedican a esbozar el carácter de Juanito, poniendo de manifiesto las insuficiencias de su naturaleza inconstante y endeble), Clarín tarda 660 páginas en destruir la diferencia esencial que guarda Ana respecto a las demás mujeres de Vetusta: su virtud. Durante 660 largas páginas, Ana Ozores, Vetusta entera y los dos rivales que se disputan a la protagonista viven bajo el convencimiento de que se encuentran ante un caso inaudito de fortaleza e independencia inigualables. La Regenta, pese a todo, sucumbe al final a una debilidad mundana que destruye sus pretensiones de heroicidad, para que el lector llegue a la misma conclusión que es un punto de partida en Galdós: la unicidad del objeto de deseo es una ficción que reside en la imaginación de los rivales (en *La Regenta*, también en la imaginación de la propia Ana Ozores, que lucha por diferenciarse). Se trata de una ficción que se alimenta de la llama que desprende la rivalidad misma.

En *La Regenta*, de alguna manera, Clarín se centra en el objeto de deseo, en mantener la tensión narrativa ante la duda del lector, que es la de Vetusta entera, sobre si Ana se mantendrá inexpugnable o sucumbirá *como cualquiera*. Finalmente, destruye la tentación de don Álvaro Mesía, de Visitación, o del lector de interpretar a Ana Ozores como una mujer única. El interés de la novela reside en gran parte en la lucha interna de la protagonista por percibirse más fuerte o más noble de lo que puede ser. En el caso de *Fortunata y Jacinta*, sabemos desde el principio que nos enfrentamos a un hombre que es como tantos otros, sin que por ello pierda la capacidad de convertirse en la excusa de una rivalidad que hace estragos en las existencias de su mujer y de su amante. La desmitificación del objeto de deseo es el punto de partida en la novela de Galdós, y el

desenlace en la de Clarín, pero ambas novelas despliegan el espectáculo del deseo de dos rivales por un objeto cuya unicidad es, antes o después, abiertamente tratada como espejismo por parte de los autores.

Ana Ozores merece la condición de protagonista, y su solitaria presencia en el título de la obra, no solo porque Clarín quiera hacer al lector partícipe de la construcción de una identidad basada en una diferencia esencial con el único objeto de destruirla después. La Regenta da nombre a la obra porque, al contrario que Juanito Santa Cruz, Ana es un objeto de deseo que sufre indeciblemente, y sufre porque ella también desea con ardor. Juanito tiene interés como objeto-mediador de deseo metafísico, como ídolo. Cuando funciona como sujeto de deseo, aparece retratado como poco más que un animal que responde a sus apetitos (no obstante, veremos más adelante cómo Galdós hace que los deseos de su personaje obedezcan también a procesos imitativos pese a que tradicionalmente hayan sido interpretados como meramente carnales). Por su parte, Ana Ozores desea mucho, pero en ella los apetitos vienen al encuentro de una necesidad metafísica evidente, por lo que su deseo cobra un interés que no tiene el de Juanito Santa Cruz. Ana es el sujeto y el objeto para la historia que Clarín escribe sobre el deseo humano, y su interés como personaje reside tanto en su vivencia de las pasiones como en su progresiva devaluación en tanto que objeto. *Fortuna y Jacinta* es la historia de dos sujetos que desean un objeto que carece abiertamente y en todo momento de importancia.

Como sujeto de deseo, Ana Ozores representa una renuncia a la autonomía personal en la que la protagonista incurre, precisamente, en sus intentos por perseguir dos ideales a través de los cuales pretende trascender (el misticismo y el amor ideal, pues Ana, en tanto que ser humano, es romántica). “Eso quería ella, que el Magistral dispusiera de ella y de sus actos” (Alas “Clarín” 2005: 549). Ana verbaliza su necesidad de creer en algo a través de un mediador humano que funcione como un dios de autoridad incontestable. Esa es la verdadera carencia de Ana y en sus propias palabras encontramos la razón de sus acciones y de su calvario, lo cual apunta a un conflicto existencial que depende de lo social pero es en su esencia metafísico. Por lo tanto, dicho conflicto no tendría tanto que ver con las necesidades sexuales de una mujer reprimida por imperativos sociales. En otra conversación con su confesor, Ana explica en los siguientes términos el conflicto que define su existencia:

No sé cómo explicarlo..., siento grietas en la vida..., me divido dentro de mí..., me achico, me anulo... Si usted me viera por dentro, me tendría lástima... (...) Por eso quiero que usted

me guíe... Vendré a esta casa, imitaré a estas señoras, me ocuparé con la tarea que ellas me impongan... Haré todo lo que usted manda; no ya por sumisión, por egoísmo, está visto que no sé disponer de mí; prefiero que me mande usted... Yo quiero volver a ser una niña, empezar mi educación, ser algo de una vez, seguir siempre un impulso, no ir y venir como ahora... Y además necesito curarme. (Alas "Clarín" 2005: 424)

El deseo que tiene Ana de autoperibirse como un ser trascendente viene espoleado por la denominación social que se le atribuye por parte de la comunidad: Ana Ozores se esfuerza por encarnar el constructo social imaginario "la Regenta", la virtuosa heroína de Vetusta. Sin duda Ana imita y reproduce el deseo que los demás le profesan y la vemos incurrir en una mal disimulada egolatría.

Ana, como la sociedad que la ensalza, también idealiza. Tiende como es natural a aproximarse a los mediadores que se da a sí misma, don Álvaro y Fermín. Sin embargo, en vez de elevarse a partir del contacto con los hombres en los que ve encarnados dos ideales, asistimos a una cruel oscilación desde la influencia de un mediador al otro que lleva a la protagonista a contradecirse, a desmembrarse, a convertirse en un títere que desea y percibe en función de ídolos intercambiables y sucesivos. Cuando la oscilación es demasiado acusada, Ana sufre las crisis nerviosas durante las que somatiza el conflicto existencial que alimenta la trama:

Cerraba los ojos, y dejaba de sentirse por fuera y por dentro; a veces se le escapaba la conciencia de su unidad, empezaba a verse repartida en mil, y el horror dominándola, producía una reacción de energía suficiente a volverla a su yo, como a un puerto seguro; al recobrar esta conciencia de sí, se sentía padeciendo mucho, pero casi gozaba con tal dolor, que al fin era la vida, prueba de que ella era quien era. (Alas "Clarín" 2005: 432)

El interés de *La Regenta*, desde el punto de vista de la teoría del deseo mimético, es que, en Ana Ozores, la capacidad de fascinarse con sus ideales depende enteramente de su fascinación con un mediador humano u otro. Ana quiere alcanzar regiones más altas de lo real pero curiosamente el único medio de trascendencia que encuentra es algo tan mundano como el amor extraconyugal por dos hombres de carne y hueso. Su individualidad resulta una y otra vez insuficiente, una y otra vez se lanzará la heroína a los brazos del otro exigiendo trascendencia. Incluso cuando intenta abrazar la verdadera religión, sucumbe irónicamente a una nueva configuración de ídolos humanos con los que sustituir a Jesucristo, Santa Teresa en este caso.

“No más, no más ídolos en la tierra. Amar a Dios, a Dios por conducto de la santa, de la adorada heroína de tantas hazañas del espíritu, de tantas victorias sobre la carne” (...) Deseaba ella encontrar semejanzas, aunque fuesen remotas, entre la vida de Santa Teresa y la suya, aplicar a las circunstancias en que ella se veía los pensamientos que la mística dedicaba a las vicisitudes de su historia. El espíritu de imitación se apoderaba de la lectora, sin darse ella cuenta de tamaño atrevimiento. (Alas “Clarín” 2005: 481)

Este extracto de la obra demuestra la naturaleza insidiosa de la imitación del prójimo, a la que el ser humano no puede escapar. El atrevimiento en el que incurre Ana Ozores ejemplifica precisamente la manifestación moderna del deseo mimético según Girard, es decir, la transcendencia desviada a la que el hombre se ve abocado cuando las divisiones sociales se desintegran una vez que lo sagrado arcaico ha perdido su poder. Ana Ozores busca desesperadamente un ídolo arcaico en una sociedad católica en la que el mito y el ritual hace tiempo que perdieron su función. El peso de su autonomía le resulta insoportable.

Por eso Ana Ozores es paradójicamente culpable de la mediocridad de depender desmesuradamente del prójimo, pese a presentarse en sociedad como una intocable. La Regenta necesita del prójimo para desear, de su presencia palpable, de la seducción de Fermín o de don Álvaro, de la fascinación con Santa Teresa, a quien puede poner rostro, a quien puede imitar. La naturaleza metafísica de su deseo es evidente en el caso de la fe que experimenta a través de su relación con Don Fermín, pero el autor se esfuerza en poner de manifiesto que cuando la fe religiosa se acaba, es sustituida por otras creencias que suplen una misma necesidad de transcendencia. Así, Ana adopta una fe por contacto con Don Fermín o Santa Teresa, y cuando estos ídolos son sustituidos por otros, con los nuevos ídolos asimila nuevas creencias que convierte en nuevas religiones.

El Magistral y la fe iban demasiado unidos en su espíritu para que el desengaño no lastimara las creencias. Además, ella siempre había amado más que creído (...) Ana estaba sintiendo que la fantasía había tenido en su piedad más influencia de la que conviniera para la solidez de aquel edificio... Entonces estaba enferma, la lectura de Santa Teresa, la debilidad, la tristeza, le habían encendido el alma con visiones de pura idealidad (...) El Magistral había eclipsado a la santa, se había hablado más de aquella dulce hermandad en la virtud que de Dios mismo... (Alas “Clarín” 2005: 576)

Volvamos un momento sobre el personaje del joven médico, que comprende mejor que nadie en *La Regenta* la naturaleza metafísica y mimética de los males de Ana Ozores, en otras palabras, el funcionamiento del deseo mimético en toda su prosaica simplicidad:

- Éste es el siglo de las luces, no es el siglo de los santos. ¿No piensa usted lo mismo, señor Benítez? (...)
- Doña Ana, amigo mío, no estaba enferma (...) por eso no puede decirse con exactitud que se ha curado... Por lo demás, esa misma exaltación de la alegría, ese optimismo, ese olvido sistemático de sus antiguas aprensiones..., no son más que el reverso de la misma medalla (...)
- ¿De modo que usted cree que ayer era devota, exageradamente devota porque..., tal vez había quien influía en su espíritu en cierto sentido...? (...) ¿De modo... que el cambio de Anita se debe a... otra influencia...? ¿Su pasión por el campo, por la alegría, por las distracciones se debe... a un nuevo influjo?
- Sí señor; es un aforismo médico: *ubi irritatio ibi fluxus*. (Alas “Clarín” 2005: 634)

Sin los hombres que se esfuerzan por fascinarla, Ana no sabe qué objetos seleccionar para dirigir a ellos su deseo. La religión o el amor carnal son meras posibilidades que se actualizan en su imaginación gracias a la influencia que sobre ella ejercen seres humanos pertenecientes a esa misma sociedad que aparentemente desprecia.

Tanto Ana Ozores en Clarín como Juanito Santa Cruz en Pérez Galdós funcionan como objetos sobre los cuales se acumulan dos deseos rivales que se alimentan el uno del otro por un proceso imitativo. Su valor relativo viene determinado por la presencia del rival en la imaginación de sus amantes. Pero tanto Ana como Santa Cruz funcionan a su vez, activamente, como mediadores del deseo de Álvaro, Fermín, Fortunata y Jacinta (y sus respectivas sociedades). Los dos personajes son percibidos como ídolos sagrados en virtud de la presencia de la diferencia mítica que socialmente se les atribuye. Tanto Ana como Juanito gozan de un enorme prestigio en sus respectivas sociedades: “porque hay que tener en cuenta que el Delfín, por su fortuna, por sus prendas, por su talento, era considerado como un ser bajado del cielo” (Pérez Galdós 1982: 59).

El mundo de *Fortunata y Jacinta* es el reino de los ídolos domésticos. La tumultuosa vida política de la época aparece en un segundo plano, tratada con la familiaridad que se reserva a los asuntos del hogar o la tertulia. Juanito Santa Cruz no se fascina con Castelar como lo hiciera Julien Sorel con Napoleón Bonaparte. Ningún ídolo político español goza del halo romántico necesario para configurar los deseos y las

existencias de los jóvenes de buena familia en el universo galdosiano. Como resultado, el protagonista de la obra siente escaso interés por la defensa de ideales políticos, de los que se aleja o aproxima según la moda general con un desapasionamiento evidente.

En la sociedad madrileña, la más amena del mundo porque ha sabido combinar la cortesía con la confianza, hay algunos Pepes, Manolitos y Pacos que, aún después de haber conquistado la celebridad por diferentes conceptos, continúan nombrados con esta familiaridad democrática que demuestra la llaneza castiza del carácter español. El origen de esto habrá que buscarlo quizás en ternuras domésticas o en hábitos de servidumbre que trascienden sin saber cómo a la vida social. (Pérez Galdós 1982: 12)

Juanito Santa Cruz vive mentalmente en un universo regido por dos, a lo máximo tres figuras: la de sí mismo, la de su madre y la de Jacinta. Teniendo en cuenta que copia el intenso deseo que genera en estas dos, no es de extrañar que se encuentre tentado de percibirse como la más perfecta de las obras divinas.

La bondadosa y angelical señora quería poner un freno de modestia a la expresión de su vanidad maternal. Figurábase que ofendía a los demás haciendo ver la supremacía de su hijo entre todos los hijos nacidos y por nacer. No quería tampoco profanar, haciéndolo público, aquel encanto íntimo, aquel himno de la conciencia que podemos llamar los misterios gozosos de Barbarita (...) “Yo digo que esas cabezas tienen algo, algo, sí, señor, que no tienen las demás...”. (Pérez Galdós 1982: 11)

En el amor de madre de Barbarita encontramos una veneración reservada para Dios en la doctrina cristiana (la trascendencia desviada de Girard). Se trata de una veneración fruto de la creencia en la especificidad del ídolo que es una constante en la obra de Galdós (según su madre, la cabeza de Juanito *no puede* ser como la de los demás). Los personajes de *Fortuna* y *Jacinta*, cuando aman, idolatran, sustituyen la imagen real de la persona que les fascina por un héroe ideal diferente no solo a todos los demás, sino también a la persona real en quien se inspira dicho héroe. Tan solo Jacinta, personaje muy bien tratado por Galdós, desmitifica a su marido tan pronto como le es posible dentro de una casa donde la devoción por el chico es el credo común.

Jacinta es capaz de seguir amando a Santa Cruz una vez lo ha hecho descender del altar, pero sin duda su pasión se ve relacionada con los celos que ayudan a mantener viva la llama. Al final de la novela, Jacinta ha dejado de querer a Juan, y el lector se felicita de ese alarde de autonomía en el alma de la señora que, no obstante, Galdós va anunciando

desde las primeras páginas. Es la carencia de orgullo en Jacinta, y no un exceso del mismo como tal vez cabría imaginar, la que la volverá inmune a la manifestación más perniciosa de la rivalidad mimética en su evolución como adulta.

No le causaba vergüenza el decirle al otro que le idolatraba, así, así, clarito..., al pan, pan, y al vino, vino... ni preguntarle a cada momento si era verdad que él también estaba hecho un idólatra y que lo estaría hasta el día del Juicio Final. (Pérez Galdós 1982: 61)

Jacinta vive su idolatría inicial con la inocencia propia de los primeros estadios del deseo mimético, donde el sujeto acepta su admiración abiertamente sin sentirse humillado por rendir culto a su mediador. El caso de Ana Ozores, por el contrario, es el de una idolatría del prójimo que humilla íntimamente a Ana, quien se ama y se desprecia a sí misma con intensidad y no soporta admitir que ha renunciado a su autonomía. Por eso Jacinta es más feliz que Ana y mucho menos trágica. Juanito Santa Cruz también siente esa necesidad de la Regenta de salvaguardar una apariencia de autonomía pese a delegar una y otra vez en el prójimo:

Pero una voz en su alma le declaraba que aquella mujer y madre tenía tratos con el Espíritu Santo, y que su proyecto era un verdadero caso de infalibilidad (...) Ya dije que el Delfín prometió pensarlo; mas esto significa sin duda la necesidad que todos sentimos de no aparecer sin voluntad propia en los casos graves; en otros términos, su amor propio, que le gobernaba más que la conciencia, le exigía, ya que no una elección libre, el simulacro de ella (...) Todo esto era comedia y querer echárselas de hombre reflexivo. Su madre había recobrado sobre él aquel ascendiente omnímodo que tuvo antes de las trapisondas que apuntadas quedan, y como el hijo pródigo a quien los reveses hacen ver cuánto le daña el obrar y pensar por cuenta propia, descansaba sobre sus funestas aventuras pensando y obrando con la cabeza y la voluntad de su madre. (Pérez Galdós 1982: 57)

Para hacernos una idea de la relación que guarda a los ojos de Galdós la religiosidad desviada de Barbarita (análoga a la religiosidad desviada de su hijo que acabamos de ver), que ha hecho de su hijo un dios, con la religiosidad católica tradicional, no tenemos más que recurrir a la socarronería con que el autor trata la posibilidad de que la muerte se lleve a Juanito.

No se atrevía a elogiarle delante de sus amigas, sospechando que todas las demás señoras habían de tener celos de ella (...) Temía que Dios la castigase por su orgullo; temía que el

adorado hijo enfermara como tantos otros de menos mérito físico y moral. (Pérez Galdós 1982: 12)

Barbarita no conoce la teoría del deseo mimético, pero es católica, y parece guardar una intuición del carácter poco cristiano de idolatrar así al niño. Dicha intuición le lleva a temer el castigo de Dios. El que Juanito muera, *como tantos otros*, le parece a Barbarita poco menos que inconcebible, aunque sospecha la buena señora que a Dios no habrá de parecérselo.

Como hemos venido señalando anteriormente, Galdós se esfuerza por contrastar el carácter único e inigualable que los allegados de Santa Cruz le atribuyen con la mediocridad efectiva del personaje.

Por lo bien que decía la cosas y la gracia de sus juicios, aparentaba saber más de lo que sabía, y en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades (...) Su instrucción y su genio agudísimos le hacían descollar sobre todos los demás mozos de la partida, y aunque a primera vista tenía cierta semejanza con Joaquinito Pez, tratándolos se echaba de ver entre ambos profundas diferencias, pues el chico de Pez, por su ligereza de carácter y la garrulería de su entendimiento, era un verdadero botarate. (Pérez Galdós 1982: 11)

Nos vamos a permitir lanzar la hipótesis de que Galdós esté siendo sarcástico en su defensa de la diferencia esencial entre Juanito y, por ejemplo, Joaquinito Pez. Sabemos que la ligereza de carácter del chico de Pez no puede contrastar con la solidez de la de Juanito, pues esta solidez no existe. En cuanto al entendimiento de Santa Cruz, se trata de una vaga cualidad sofista construida en torno a cuatro conceptos extraídos de una educación que pronto abandona, a los que solo recurre para ponerlos al servicio de la argumentación hipócrita en favor de sus intereses personales, una argumentación que ni siquiera acierta a defender con solidez de cara a sí mismo.

Es en boca del propio Juan que escuchamos la verdad sobre su capacidad para actuar como el héroe que los demás ven en él. La equivocación de Fortunata, que es la equivocación de todos, consiste en tomarle por quien no es: un ser diferente a todos los de su clase. Juanito, en un momento de la novela que de alguna manera le redime, olvida su orgullo, ayudado por el alcohol, y no solo acepta momentáneamente que es como todos, sino que admite su responsabilidad en la desgracia de su antigua amante. Es un momento conmovedor en la novela y el instante en que el verdadero valor de la obra comienza a hacerse evidente. Si el lector se había visto tentado de demonizar a Juanito, a

partir de este pasaje le resultará más difícil hacerlo. Galdós parece desear que el lector viva el desengaño de la recién casada, y podría haber escogido esta escena para proporcionar una clave de lectura: ¿qué va a pasar con el amor de Jacinta ahora que se ha descorrido el velo que cubría a su mediador?

Girard prevé un desenlace ético para toda toma de conciencia sobre los mecanismos miméticos que han subyugado al sujeto en el pasado: la adquisición de la capacidad de humanizar al prójimo una vez ha claudicado el orgullo. La escena en que Juanito afronta con valentía la transmutación a la que Fortunata le ha sometido tiene una dimensión ética que no debería ser pasada por alto. La trama convertirá esta epifanía de Juanito en una mera anécdota, pues su orgullo y sus apetitos terminarán por imponerse, pero se trata de un episodio fundamental para que el lector no interprete a Juanito como un villano irredimible.

¡Pobre Fortunata, pobre *Pitusa*! (...) Yo la perdí; la engañé, le dije mil mentiras, le hice creer que me iba a casar con ella (...) Soy un infame, merezco tu desprecio. Porque... lo que tú dirás: una mujer es siempre una criatura de Dios, ¿verdad? (...) Seamos francos; la verdad ante todo... Me idolatraba. Creía que yo no era como los demás, que era la caballerosidad, la hidalguía, la decencia, la nobleza en persona, el acabóse de los hombres... ¡Nobleza! ¡Qué sarcasmo! Nobleza en la mentira; digo que no puede ser... y que no, y que no. (Pérez Galdós 1982: 80-81)

En otro ejemplo de transcendencia desviada, observamos en este personaje de Galdós la sustitución de la figura de Dios por la figura del prójimo en su conciencia como receptáculo de la confesión de los pecados y como ente con capacidad redentora. A Juanito Santa Cruz, el peso de su autonomía verdadera (la que permite al sujeto renunciar a sustituirse a sí mismo por un ídolo irreal), que conlleva la asunción de la responsabilidad de cara a sus faltas ante Fortunata, se le hace inasumible. Su reacción es implorar el perdón de la humanidad, que es la nueva divinidad del XIX, y buscar un ídolo doméstico ante el que descargar el insoportable peso de su libertad. Santa Cruz, de inmediato, ensalza a Jacinta y le atribuye el papel de Dios cuando se enfrenta desesperado a la verdad sobre sus relaciones con Fortunata.

No, no; esto no es delirio, es arrepentimiento —añadió Santa Cruz (...) Es que la conciencia se me ha subido aquí, al cuello, a la cabeza, y me pesa tanto, que no puedo guardar bien el equilibrio... Déjame que me prosterne ante ti y ponga a tus pies todas mis culpas para que las perdone (...) Lo que quiero es tu perdón, el perdón de la humanidad, a quien he ofendido,

a quien he ultrajado y pisoteado (...) ¡Ah! Esposa mía, esposa adorada, ángel de mi salvación... Mesías mío... ¿Verdad que me perdonas? Di que sí. (Pérez Galdós 1982: 81-82)

El error de percepción del valor de Juanito como marido o como buen hijo de buena familia causa estragos en la pobre Jacinta, la única que, a partir de este momento, ya no podrá estar lo suficientemente cegada de cara al verdadero carácter de su marido. Sin embargo, la verdad que defiende la novela, poniendo de manifiesto los espejismos del deseo, resulta demasiado incómoda para los personajes, también para Jacinta, y precisamente en esta voluntad de persistir en la idolatría del prójimo reside otra prueba del conocimiento sobre el ser humano de su autor. Jacinta dispone en su luna de miel de toda la información necesaria para formarse un juicio nuevo sobre su marido, más allá de la imagen idealizada que de él se ha hecho. Es una oportunidad para amarle por quien verdaderamente es (innoble, responsable de su falta, humano) que Jacinta no se considera capaz de aprovechar. Según la teoría del deseo mimético, no hay nada más necesario para el hombre que creer en el valor que ha atribuido a su ídolo. En el episodio de la luna de miel nos encontramos con un clímax en que, a raíz de una borrachera, el sujeto se enfrenta a la insuficiencia de su mediador (Jacinta descubre que Santa Cruz, lejos de tener una identidad única, indivisible y estable, estuvo bajo la influencia de lo popular hasta hace pocos meses, ostentando una identidad irreconciliable con la que ambos consideran la “verdadera” identidad del chico). Lejos de mitigar sus celos mediante el consuelo de que ahora puede ver a su marido como un hombre “mucho menos perfecto” de lo que ella pensaba (por lo que la eventual pérdida de su cariño sería mucho menos dolorosa), Jacinta desea seguir creyendo en su infalibilidad, única manera de defender su deseo metafísico.

¿Sabes lo que estoy deseando ahora? –dijo bruscamente Jacinta-. Que te calles, hombre, que te calles. Me repugna eso. Razón tienes; tú no eras entonces tú. Trato de figurarme cómo eras, y no lo puedo conseguir. Quererte yo y ser tú como a ti mismo te pintas, son dos cosas que no puedo juntar. (Pérez Galdós 1982: 69)

Por su parte, Juanito Santa Cruz demuestra en su luna de miel que es muy capaz de vislumbrar la magnitud de sus errores, y de equiparar estos últimos a los errores de tantos otros hombres ricos que egoístamente explotan a una mujer pobre como Fortunata. Galdós trata esa debilidad, ese momento de borrachera, como una oscilación hacia la ética y hacia la desmitificación de su propia figura que no puede perdurar en una casa y en una sociedad que rinde tan tenaz tributo a Santa Cruz. Efectivamente, veremos cómo Juanito

abandona, en su camino hacia la madurez, todo resquicio de humildad. Desde ese momento en la trama, la sospecha de su propia bajeza le incomodará cada vez que se compare íntimamente con su mujer, con la que rivalizará en adelante.

Galdós nos dice explícitamente que Juanito desea diferenciarse a toda costa, parecer único de cara a sus rivales y de cara a sí mismo. Jacinta, a la que en el fondo admira el personaje, pues sabe reconocer en ella una cualidad que efectivamente les diferencia, su altura moral, se convierte en su mediadora y su rival. A Santa Cruz, la moral y la nobleza no le importan en absoluto, pero cuando se encuentra demasiado cerca del espectáculo de la fidelidad y la nobleza de Jacinta, la moral se le aparece como un objeto súbitamente deseable del que apropiarse. O al menos, un objeto que intentará ostentar convincentemente ante su mujer-rival, haciendo gala de una posesión de principios impostada.

No desconocía él la situación poco airosa en que estaba ante Jacinta, cuya grandeza de moral se elevaba antes sus ojos para darle la medida de su pequeñez. Era muy soberbio, y el amor propio descollaba en él sobre la conciencia y sobre los sentimientos todos; de manera que nada le molestaba tanto como verse y reconocerse inferior a su mujer (...) Lo que él quería era quedar bien, remontarse hasta su mujer, y superarla, si era posible (...) Lo que él no podía sufrir era que se le tuviese por hombre vulgar, por uno de tantos. Hasta las acciones más triviales y comunes, si eran suyas, quería que pasasen por actos deliberadamente admirables, y que en nada se parecían a lo que hace todo el mundo (...) Ya vería ella que marido tenía, qué ser superior, qué persona tan extraordinaria. Hay una moral gruesa, la que comprende todo el mundo, incluso los niños y las mujeres. Hay otra moral fina, exquisita, inapreciable para el vulgo: es la que solo pueden gustar los paladares muy sensibles... Vamos allá. (Pérez Galdós 1982: 468)

La moral gruesa que Juanito denosta es precisamente la moral cristiana. Su necesidad de distinguirse a toda costa, una batalla perdida de antemano en el terreno que delimitan las fronteras de lo humano. Girard insiste en su antropología en la imposibilidad humana de distinguirse, de encontrar una identidad propia no ligada a la imitación. Por eso atribuye a la figura de Cristo la función de erigirse en mediadora definitiva. Jacinta, que es un personaje noble y maduro, tampoco consigue sustraerse por completo a la influencia del otro. Incluso Frígilis, en *La Regenta*, el personaje de mejor corazón y más sensata cabeza, vive aislado del prójimo, lo que podría ser una solución de compromiso ante la sospecha por parte de un personaje lúcido como es él de que el contagio mimético es inevitable.

Les Évangiles et le Nouveau Testament ne prêchent pas une morale de la spontanéité. Ils ne prétendent pas que l'homme doive renoncer à l'imitation; ils recommandent d'imiter le seul modèle qui ne risque pas, si nous l'imitons vraiment comme les enfants imitent, de se transformer pour nous en rival fascinant. (Girard 2010c: 558-559)

Según Girard, Cristo viene a la tierra para dar un ejemplo positivo a los hombres, los cuales terminarán imitándose los unos a los otros si no imitan concienzudamente el ejemplo de Jesús y su imperativo de renuncia incondicional a toda forma de violencia. Para admitir que se imita a Cristo y que se ha claudicado de la pretensión de autonomía, es necesaria una humildad que no casa con el espíritu de los tiempos de Juanito (ni, desde luego, con el espíritu del nuestro), y menos todavía con su condición de ídolo doméstico. Jacinta, que al fin y al cabo es mujer, no es el repositorio de las expectativas sociales que es Juanito. Sin embargo, paradójicamente, es más libre: sin estar cegada por la exigencia de distinguirse a toda costa, es capaz de abrazar la responsabilidad individual de cara al prójimo. La autonomía de Jacinta, contrapuesta a la falsa independencia de Juanito, es una clave que nos permite cuestionar la supuesta emancipación del prohombre de la sociedad burguesa.

Galdós parece interesarse por el efecto que tiene sobre la moralidad del comportamiento burgués la obsesión de una época por la autonomía y la libertad romántica, en la que el padre de Juanito se inspira para educar a su hijo: “¿En qué consistía que, habiendo sido él educado tan rígidamente por D. Baldomero I, era todo blanduras con su hijo? ¡Efectos de la evolución educativa, paralela de la evolución política!” (Pérez Galdós 1982: 30). De igual manera, Galdós se preocupa por no presentar los amores ilegítimos de Juanito como un hecho sin relación alguna con la educación, las costumbres y la evolución política de la época. Unas veces alude al “carácter llano” esencialmente español, que facilitaría en principio el contacto entre clases, otras veces a la transformación progresista y la democratización que tuvieron lugar en el relevo generacional entre Baldomero I y Baldomero II, y aun otras a los vestigios románticos y el ensalzamiento de lo popular entre las clases cultivadas. Las catastróficas consecuencias del descenso brusco de un hijo de buena familia al submundo madrileño ofrece dos aspectos interesantes al estudio de la democratización en la sociedad de la época a través de la mirada de Galdós: en primer lugar, los límites del igualitarismo (en la novela no se da una aproximación real entre clases, sino un expolio de la mujer de clase baja por parte

del hombre de clase alta) y el papel de la ética cristiana (o la falta de ella) en el progreso político en pos de la igualdad. En *Fortunata y Jacinta*, la responsabilidad individual de cara al prójimo es lo que más parece interesar a su autor.

Todo fue rigor, trabajo, sordidez. Pero lo más particular era que creyendo D. Baldomero que tal sistema había sido eficazísimo para formarle a él, lo tenía por deplorable tratándose de su hijo. Esto no era una falta de lógica, sino la consagración práctica de la idea madre de aquellos tiempos: el progreso. “¿Qué sería del mundo sin progreso”, pensaba Santa Cruz, y al pensarlo sentía ganas de dejar al chico entregado a sus propios instintos. Había oído muchas veces a los economistas que iban de tertulia a casa de Cantero, la célebre frase *laissez aller, laissez passer*... El gordo Arnáiz y su amigo Pastor, el economista, sostenían que todos los grandes problemas se resuelven por sí mismos (...) Las fuerzas reparatrices lo hacen todo, ayudadas del aire. (Pérez Galdós 1982: 30)

Juanito, producto de una nueva educación que se esfuerza por erradicar las ataduras a la autonomía personal, se convierte en un irresponsable que emplea su libertad, entre otras cosas, en adoptar las maneras del pueblo durante su etapa juvenil. Se convierte, de hecho, en una caricatura del personaje romántico antiburgués.

Daba a la elle el tono arrastrado que la gente baja da a la y consonante; y se le habían pegado modismos pintorescos y expresiones groseras que a la mamá no le hacían maldita la gracia (...) Y lo que Barbarita no dudaba en calificar de encanallamiento empezó a manifestarse en el vestido. El Delfín se encajó una capa de esclavina corta con mucho ribete, mucha trencilla y pasamanería. Poníase por las noches el sombrerito pavelo, que, a la verdad, le caía muy bien, y se peinaba con los mechones ahuecados sobre las sienes (...) rompió la señora en acusaciones contra su hijo por aquellas maneras nuevas de hablar y de vestir (...) ¿Cómo no hacer comparaciones? Zalameiro, a los veintisiete años, era ya diputado y subsecretario de Gobernación, y se decía que Rivero quería dar a Joaquinito Pez un Gobierno de provincia. Gustavito hacía cada artículo de crítica y cada estudio sobre los orígenes de tal o cual cosa que era una bendición; y en tanto él y Villalonga, ¿en qué pasaban el tiempo? ¿En qué?: En adquirir hábitos ordinarios y en tratarse con zánganos de coleta (...) hasta que allá por mayo del 70, Juanito empezó a abandonar aquellos mismos hábitos groseros que tanto disgustaban a su madre (...) Lentamente, pues, recuperaba el Delfín su personalidad normal. (Pérez Galdós 1982: 55)

Galdós tarda muy poco en destruir la tentación del lector de tomar a Juanito por héroe trágico, de presentarnos en él la huella de alguna especificidad esencial. En ello

radica, según nuestra perspectiva, la cualidad subversiva de la novela, que atenta contra la heroicidad del Romanticismo, a su vez heredera de las formas literarias anteriores a la novela moderna.

La lectura mítica del personaje de un héroe como Edipo aísla al mismo de la masa, diferenciándole de la comunidad en virtud de su naturaleza heroica y de la magnitud de su falta, que sitúan al común de los mortales en un plano, y Edipo en otro. Pero Juanito Santa Cruz no es en absoluto edípico, de hecho es un personaje enteramente prosaico: su falta es la de cualquier hijo de buena familia de la época, y sus cualidades son aparentemente superiores pero esencialmente mediocres. Algo así sucedía en una obra francesa algo anterior, *Bel Ami* (Maupassant 1885), que retrata abiertamente a su héroe, Georges Duroy, como un completo inútil.

Tanto el lector como Jacinta han escuchado la confesión de Santa Cruz, y la conclusión que cabría extraer de la misma es que ni su nobleza, ni tan siquiera su crueldad, son ilimitadas. Poco importa para el desarrollo de la trama, para la obcecación de Jacinta en su sufrimiento por el rechazo que sufre por parte del ídolo. El deseo de Jacinta también es metafísico, y por eso *Fortunata y Jacinta* es interesante en un estudio del mimetismo humano, porque ni tan siquiera el mejor de sus personajes se ve libre de contagio social.

Clarín, en *La Regenta*, también nos describe la lucha de una mujer que se niega a ser como las demás. En esto Ana Ozores no dista mucho del Juanito que “no podía sufrir que se le tuviese por hombre vulgar” (Pérez Galdós 1982: 468). Por alguna razón, tal vez por su condición de personaje secundario, Santa Cruz parece contentarse con verse rodeado de personas que confían en su condición de ser especial, y no siente la necesidad de justificar ante sí mismo su especificidad; se conforma con aparentarla y mantener a todo el mundo convencido de que él no es un hombre como tantos, tergiversando si es necesario el relato de su vida para mantener las apariencias. Ana Ozores, en cambio, parece necesitar una justificación válida para su íntima convicción de que ella no es como el vulgo de Vetusta, a quien en apariencia desprecia, pero que sin embargo no ignora. Se puede afirmar que no lo ignora, en primer lugar, porque en su lucha por diferenciarse no hace sino reflejar la diferencia que se le ha impuesto desde su infancia. La justificación de su diferencia encuentra pronto, además, un contenido concreto en un valor socialmente compartido: la virtud de la mujer casada. Nótese que la pretendida diferencia heroica (mantenerse fiel a su marido) es enteramente convencional, responde a una exigencia social y depende de la mirada de la Vetusta que Ana desprecia. Una mujer de nuestro siglo XXI no podría ostentar una autonomía de naturaleza divina obstinándose en la

defensa de un matrimonio infeliz (su obstinación sería, de hecho, interpretada socialmente como un signo de debilidad, precisamente la antítesis de la triunfante individualidad a la que la Regenta aspira).

Ana defiende su especificidad (su fidelidad) con uñas y dientes, y Vetusta le rinde tributo por ello, pero nuestra protagonista se siente miserablemente sola, aun admirada por todos. Clarín parece atribuir a la ensoñación quijotesca la capacidad de destruir la salud del espíritu, además de hacer muy accesible al lector la verdad incómoda que nos ocupa: el contenido de dichos ensueños dependerá de un criterio externo al sujeto que el sujeto hace suyo por imitación.

“Mi salud –pensaba- exige que yo sea como todas: basta para siempre de cavilaciones y propósitos quijotescos y excesivos: quiero paz, quiero calma... seré como todas. Mi honor no padecerá..., pero los escrúpulos me volverían a la locura, a las aprensiones horribles...”.
(Alas “Clarín” 2005: 645)

Aunque triunfe en su intento de convencer a todos de su autonomía, el sujeto del deseo mimético nunca llega a creer en la misma, porque detrás de sus esfuerzos por sobresalir se esconde la enfermiza preocupación por la valoración del otro. Ana Ozores no logra vivir en la perfecta satisfacción de imaginarse autónoma (permitiéndose rechazar a un Álvaro Mesía por todas deseado), adorándose a sí misma como a un ídolo. Su falsa diferencia depende de la mirada de Vetusta, y por lo tanto es incapaz de calmar su sed metafísica. Se trata de una autonomía que se desmiente a sí misma. La divinidad se le queda grande a cualquier ser humano, incluida Anita Ozores. La defensa de su virtud alimenta su amor propio, pero Ana tiene las mismas debilidades que Visitación u Obdulia, tan solo un orgullo (sed metafísica) ostensiblemente superior.

Clarín deja entrever que la única especificidad tangible de su protagonista, su especial propensión a identificarse con la distinción espiritual, está relacionada precisamente con la influencia de su padre, el librepensador ateo que atribuye al conocimiento, la ciencia y el ser humano el papel otrora reservado a la divinidad. El librepensador anuncia el orgullo positivista del que esta novela materialista nos muestra su metafísica propia, una metafísica donde la dialéctica sujeto-alteridad adquiere protagonismo. Ana cree fervorosamente en una distinción accesible a tan solo unos pocos, que curiosamente no está relacionada con la excelencia que se vive en la intimidad, ni con la inteligencia autónoma, sino con la oposición a la masa. Este es el único contenido

concreto de la excelencia según Ana. Para ser elevado hay que distinguirse del vulgo de forma que si todos dicen “a”, ella diga “b”, y si todas se enamoran de Mesía, ella resista. *La Regenta* anuncia el esnobismo que en los siglos posteriores definirá el arte y más tarde la sociedad entera.

Siempre le había gustado mucho a Ana que llamasen al vulgo estúpido; para ella la señal de la *distinción* espiritual estaba en el desprecio del vulgo, de los vetustenses. Tenía la Regenta este defecto, tal vez heredado de su padre: que para distinguirse de la masa de los creyentes necesitaba recurrir a la teoría hoy muy generalizada del vulgo idiota, de la bestialidad humana, etc., etc. (Alas “Clarín” 2005: 648)

El lector de *La Regenta* se encariña con Ana porque sus intensos sufrimientos sugieren algo de esa naturaleza exquisita que es tentador atribuir al protagonista de una novela y a uno mismo. Pero ciñámonos a las aportaciones que hace Ana a la vivencia del amor para poner a prueba la supuesta especificidad de la Regenta respecto a sus rivales. Así conversa Ana con don Álvaro Mesía:

- Sí, a veces me aburro. ¡Llueve tanto!
- Y aunque no llueva. Usted no va a ninguna parte.
- Será que usted no se fija en mí; bastante salgo.
- Estas palabras, apenas dichas, le parecieron imprudentes. ¿Era ella quien las había pronunciado? Así hablaba Obdulia con los hombres; ¡pero ella, Ana! (Alas “Clarín” 2005: 202)

Clarín intentar evidenciar así la aspiración última de Ana Ozores, que es verse a sí misma diferente de Obdulia o Visitación, pero cuando le cede la palabra a su personaje, el lector accede a unos diálogos mundanos que solo tienen interés por el contraste que ofrecen con la percepción que Ana tiene de sí misma.

Para defender su individualidad exquisita, Ana va a buscarla allá donde prevé la teoría del deseo metafísico: en el prójimo. Fermín de Pas conoce la debilidad orgullosa de su amiga, y para ganarse su influencia alude a esa supuesta diferencia inefable entre Ana y los demás mortales.

¡Qué hombre tan raro! ¿Cuándo le había hablado don Cayetano de si tenía ella este o el otro temperamento? Pues el Magistral en seguida le había dicho que era un temperamento

especial, que todo esto y más había que tener en cuenta. Esto era completamente nuevo. (Alas “Clarín” 2005: 190)

Sin embargo, Ana necesita atribuir en su imaginación a Fermín de Pas la heroica diferencia que ansía para sí misma. Para creer en su propia especificidad, Ana exige al Magistral especificidad y autonomía.

¡Qué feliz sería aquel Magistral, anegado en luz de alegría virtuosa, llena el alma de pájaros que le cantaban como coros de ángeles dentro del corazón! Así él tenía aquella sonrisa eterna, y se paseaba con tanto garbo por el Espolón en medio de perezosos del alma, de espíritus pequeños y... vetustenses. ¡Y qué color de salud! “¡Vetusta, Vetusta encerraba aquel tesoro! ¿Cómo no sería Obispo el Magistral? ¡Quién sabe! ¿Por qué era ella, aunque digna de otro mundo, nada más que una señora ex regenta de Vetusta? (...) Ese pajarillo no tiene alma y vuela con alas de pluma, yo tengo espíritu y volaré con las alas invisibles del corazón, cruzando el ambiente puro, radiante de la virtud”. (Alas “Clarín” 2005: 192)

Don Álvaro Mesía es el único personaje que ve en Ana a una mujer cualquiera, y precisamente don Álvaro es el único que triunfa en esta historia. Lo único que le atrae con una fuerza especial es el mito de la invencible virtud de la Regenta, en la que, por otra parte, no cree. Pese a no confiar en su existencia, sucumbe a rivalizar con ella, porque la mediación interna invita al hombre a idealizar con la pasión a la persona cuya razón le dice que en nada se distingue de cualquier otra. Además, Álvaro se ve contagiado por la creencia común, respondiendo al mimetismo del deseo. En virtud de dicho mimetismo se configuran los ídolos populares y se crean las leyendas, hasta remontarnos a los linchamientos, a las ceremonias rituales contra una víctima propiciatoria, y al ensalzamiento de la víctima seleccionada por la multitud que da origen a dinastías reales en los grupos humanos primitivos, según la antropología de Girard. Clarín deja constancia del absurdo despertar, por contagio, de una pasión con pretensiones de cierta en el alma de un hombre que ni siquiera confía en la especificidad de su objeto de deseo.

¿Qué sabía Vetusta de estas cosas? Tan mujer era la Regenta como las demás; ¿por qué se empeñaban todos en imaginarla invulnerable? ¿Qué blindaje llevaba en el corazón? ¿Con qué tanto singular, milagroso, hacía incombustible la carne flaca aquella hembra? Mesía no creía en la virtud absoluta de la mujer; en esto pensaba que consistía la superioridad que todos le reconocían (...) Para lo que servía ese supersticioso respeto que inspiraba a Vetusta la virtud de la Regenta era, bien lo conocía él, para aguijonearle el deseo, para hacerle empeñarse más

y más, para que fuese poco menos que verdad aquello del enamoramiento que le estaba contando a su amiguito. (Alas “Clarín” 2005: 154-155)

La Vetusta popular no comparte la necesidad de don Álvaro de reducir la figura de la Regenta de ídolo común a prosaica señorona infiel. Tampoco el imperioso deseo de las mujeres de su clase de verla reducida a la mediocridad en que no parecen encontrarse cómodas, a tenor de la incomodidad que experimentan ante la excelencia diferencial de Ana. “Visitación sentía ahora una vergüenza retrospectiva; recordaba el tiempo que había ella tardado en ceder, lo comparaba con la resistencia de Ana y... se le encendían las mejillas de cólera, de envidia, de pudor malo, falso” (Alas “Clarín” 2005: 419). Es interesante comparar las diferentes actitudes que toman Visitación y la multitud popular ante la triunfal aparición de su ídolo. Se trata del paso de la mediación externa (donde la admiración es abierta porque la diferencia, ya sea social o de otro tipo, impide la rivalidad) a la mediación interna, donde la superioridad del rival fascina y estorba al mismo tiempo.

Los grupos se abrían para dejar paso a la Regenta. Los mozalbetes más osados acercaban a ella el rostro con cierta insolencia, pero la belleza bondadosa de aquella cara de María Santísima les imponía admiración y respeto.

Las chalequeras no murmuraban ni reían al pasar Ana.

- ¡Es la Regenta!

- ¡Qué guapa es!

Estos decían ellas y ellos. Era una alabanza espontánea, desinteresada. (Alas “Clarín” 2005: 195)

El final de la novela, sin embargo, desmiente la esencialidad de una diferencia autoimpuesta, que la Regenta pierde tras una larga batalla en pos de la diferenciación. En la rivalidad mimética entre Ana Ozores y Vetusta, el único triunfador final es don Álvaro Mesía. Su baza para ganar es el materialismo, al que Clarín declara vencedor en el momento en que lo hace, y no antes, porque primero ha debido eliminar el obstáculo más poderoso: el orgullo metafísico de Ana. La Regenta defiende su deseo metafísico hasta el último momento. La persistencia de dicho deseo depende de su relación con Fermín de Pas, y especialmente de su percepción de dicho personaje. Significativamente, el Magistral no se traiciona por sucumbir a un deseo lineal que va de sí mismo hasta Ana, no evidencia su falta de autonomía por debilidad ante la fuerza de su deseo por la Regenta,

sino a raíz de un arrebató de celos. Su rivalidad con don Álvaro es la que determina su derrota y su humillación ante la Regenta.

Cuando el Magistral pierde su prestigio, la diferencia entre él y el resto de los hombres se diluye en la imaginación de Ana, y esta se queda sin motivos para defender la suya propia; “el Magistral y la fe iban demasiado unidos en su espíritu para que el desengaño no lastimara las creencias. Además, ella siempre había amado más que creído” (Alas “Clarín” 2005: 576). Don Álvaro aprovecha su especial capacidad para mantenerse inalterable ante el contagio de la creencia compartida por la sociedad que le rodea (una capacidad que es relativa y que poco a poco se estaba agotando), y se atreve a destrozar la virtud de Ana, es decir, su especificidad y su condición de ídolo. “Cuando la mujer se convencía de que no había metafísica, le iba mucho mejor a don Álvaro” (Alas “Clarín” 2005: 202).

¿Cómo reaccionan los personajes a la pérdida de toda heroicidad en su heroína? Ana, una vez bajo la influencia vencedora y total del materialista Mesía, lleva su necesidad metafísica hasta el naturalismo de su amante (a falta de una creencia sincera, Ana cree en aquello que su nuevo mediador ostenta, y le atribuye una trascendencia sin la que no puede vivir). “Pronto se curaba con la nueva metafísica naturalista que ella, sin darse cuenta de ello, había creado a última hora para satisfacer su afán invencible de llevar siempre a la abstracción, a las generalidades, los sucesos de su vida” (Alas “Clarín” 2005: 657). En cuanto a las mujeres de su clase social, disfrutaban de que la figura de Ana por fin haya perdido su valor: “juraban que eran felices viéndola tan tratable, tan humanizada” (Alas “Clarín” 2005: 657).

Volvamos ahora sobre la manera en que los personajes de Galdós lidian con la especificidad metafísica. Ya hemos observado que desde que leemos el título de *Fortunata y Jacinta* sabemos que no nos encontramos ante el relato de un protagonista interesante de por sí, sino ante un conflicto relacional. Sin embargo, hay un aspecto de la obra galdosiana que apunta a la pervivencia de un cierto romanticismo en la misma: la persistencia de la diferencia heroica en el personaje de Jacinta. En la novela de Galdós existe una construcción de la intriga en torno al mismo tema que acabamos de estudiar en *La Regenta*: la duda de si Jacinta será infiel como Fortunata (como Obdulia, como Visitación). Al contrario que en la obra de Clarín, el autor de esta novela decide no humanizar definitivamente a Jacinta, al menos a ojos de sus rivales y de su sociedad. Vilanova ya reparó en la progresión de Clarín desde un modelo de héroe literario inspirado en la *Estética* de Hegel hacia el héroe como “figura mediana”, y en la diferencia

entre esta progresión clariniana, según el crítico determinada por el naturalismo del autor, y la adscripción de Galdós, también percibida por el propio Clarín, a la novela de tesis con sus héroes que encarnan principios absolutos.

Este cambio de actitud en las preferencias clarinianas, que pasan de exaltar la energía y grandeza del alma y la voluntad firme y rectilínea de los caracteres heroicos, a defender la cambiante complejidad de las figuras medianas, los personajes sinuosos y los temperamentos indecisos, está directamente relacionado con la nueva concepción del protagonista novelesco sustentada por Clarín en los años inmediatamente anteriores a la creación de *La Regenta* (...). Lo que evidentemente logran las nuevas doctrinas naturalistas es revelar de pronto a Leopoldo Alas la intrínseca falsedad de los caracteres sublimes y heroicos, basados en criterios objetivos de perfección, como encarnación de principios morales absolutos, cuyo máximo exponente había sido para él la protagonista de Gloria en Galdós. (Vilanova 2001b: 56-57)

Girard nos permite atribuir este cambio en la perspectiva de Clarín a una posible “conversión novelesca” facilitada por una herencia cultural que va mucho más allá del naturalismo que imperaba en el contexto intelectual en que se gestó la obra. Dicha herencia cultural sería la herencia *romanesque* cervantina que se remontaría hasta los *Evangelios*. Estamos seguros de que ni tan siquiera Clarín era consciente de que se podría extraer esta conclusión que a nosotros nos ha sido facilitada por la labor teórica de Girard. En palabras de Clarín:

El público, el gran público de nuestros teatros... admira y ama con predilección los caracteres heroicos; la energía empleada contra la fuerza impuesta le parece, y es, en efecto, el más alto sublime. Pero es claro que en nuestros días no puede emplearse tal energía, ni en la vida ni en el arte, matando moros o subiéndosele a las barbas al gran Agamenón o al valeroso Alfonso VI. Hay que recurrir a otros elementos; hay que luchar, por ejemplo, contra la fuerza, también bruta y tiránica, de las ideas impuestas, de los dogmas fríos, de piedra, que caen sobre la conciencia. (Clarín 1881 en Vilanova 2001b: 54)

La literatura de Clarín llegó más lejos que su pensamiento crítico, como Girard asegura que sucedió con Proust. Clarín sabe que en su tiempo ya no tiene sentido situar lo heroico sublime en la defensa a ultranza de un imperativo sagrado nacido de lo comunitario a expensas de la vida del individuo, pero no se pregunta por qué. El novelista se propone combatir las ideas impuestas, es decir, adoptar una actitud subversiva que

cuestione sistemáticamente la perspectiva de la comunidad, y en esta actitud situa lo sublime contemporáneo. Esa fue la actitud que, según Girard, Cristo defendió, cuando demostró que cuando un imperativo se impone sobre la principal de las exigencias de lo sagrado verdadero (“no matarás”), no puede en realidad ser sublime, porque estará pervirtiendo la autonomía de quien lo adopte, que se habrá hecho suyo miméticamente un mensaje surgido más allá de sí mismo, en el amasijo de violencia de lo comunitario.

Vilanova considera que Clarín humaniza a sus personajes como resultado de su toma de conciencia respecto a los determinantes biológicos y sociales que les impedirían seguir siendo recílineos y coherentes consigo mismos. Girard probablemente refutaría al español y atribuiría la progresión de Clarín a su capacidad para percibir la influencia de la alteridad en los personajes, y no sobre estrato originario de la verdadera naturaleza de los mismos, sino sobre una naturaleza que sería mimética y maleable desde el primer momento.

La diferencia esencial entre Jacinta y Ana Ozores pervive (relacionada con el arquetipo de la perfecta casada que planea sobre las dos novelas que nos interesan). Jacinta reúne en última instancia las exigencias del arquetipo. A diferencia de Ana Ozores, se mantiene fiel a su marido, en el contexto de un matrimonio infeliz.

Galdós no subestima el papel de la diferencia esencial en la imaginación de los personajes, que, hasta cierto punto, es la que configura sus deseos. Sabemos que Fortunata sospecha que la existencia o inexistencia de una diferencia insalvable entre ella y su rival es un asunto de máxima importancia (de igual manera que lo sospechaban Obdulia y Visitación).

¿Había faltado Jacinta con el señor de Moreno? Porque si no había faltado, allá se iba la una con la otra, y tan buena era Juana como Petra (...) Esta curiosidad me quema la sangre... Flojilla diferencia va de una cosa a la otra... Si pecó, todo varía en mí y no me rebajo yo a pedirle perdón; pero si no faltó..., ¡ay!, la dichosa mona me tiene debajo de su pie como tiene San Miguel al diablo. (Pérez Galdós 1982: 727)

Que Jacinta permanezca en un plano superior a aquel en que Fortunata se sitúa a sí misma es una condición *sine qua non* para que Fortunata acceda a un cese en las hostilidades. La diferencia de Jacinta es lo único que puede aplacar el ardor de la rivalidad de Fortunata. De ella depende su capacidad para pedirle perdón, para humillarse ante ella y firmar la paz con su enemiga. Fortunata no podría soportar una rivalidad entre verdaderas iguales sin sucumbir a la tentación violenta. La destrucción de las diferencias

conlleva el recrudecimiento de la violencia porque, según Girard, los hombres no saben vivir en una igualdad efectiva sin que la mimesis de apropiación imposibilite su convivencia pacífica.

Visitación, en la obra de Clarín, se siente más próxima a Ana Ozores cuando su falta la rebaja a sus ojos, se felicita de su hermanamiento. Es de prever que si se disputaran el mismo amante en el mismo espacio-tiempo, Visitación no encontraría reparos en dañar a su rival, una cualquiera. Sin embargo, en principio, le satisface ver relegada al papel de mujer corriente al ídolo local: aplaca tanto su admiración como su envidia. Fortunata, por su parte, destruye la posibilidad de confiar en que una aproximación de este tipo facilite la convivencia pacífica entre dos personas que han decidido disputarse un mismo objeto o que, por influencia mutua, terminarán por disputárselo. La Pitusa intuye que de tener a la inalcanzable Jacinta tan cerca, suponiendo que esta haya sido infiel, nada se interpondrá ya entre ella y el rencor violento que le suscita.

Existen dos vertientes en la nobleza triunfante de Jacinta. La primera es su heroicidad en torno a valores contingentes: su virtud. Su virtud la reviste de una autonomía dependiente de la mirada social, la convierte en un ejemplo de fortaleza inasumible para el ser socialmente inferior que es Fortunata, y es una cualidad seductora porque la diferencia del resto. Aquí Galdós es menos subversivo que Clarín, y no se decide a abandonar el heroísmo tradicional del personaje principal “íntegro, inalterable y rectilíneo” (Vilanova 2001b: 54) (también, hasta cierto punto, estereotipado). La segunda es su autonomía moral, su capacidad para formarse juicios de conciencia al margen de la influencia mimética de su entorno e incluso de su mediador, que es su marido. Jacinta hace gala de un tipo de independencia que en la teoría del deseo mimético se relaciona con una enseñanza evangélica: el reconocimiento de la inocencia de la víctima pese a la unanimidad comunitaria en su contra.

En primer lugar, Jacinta se niega a valorar más a su marido cuanto más le rechace, como dicta la conducta mimética, que tiende a idolatrar lo inaccesible (“yo no puedo querer a quien no me quiere” (Pérez Galdós 1984: 464) es la frase más antirromántica y antimimética que existe). En segundo lugar, la protagonista defiende la verdad de la responsabilidad de su marido ante la desgracia de Fortunata, además de reconocer en el niño “tocado por la divinidad” que resulta ser un cualquiera (el Juanín al que toma por hijo ilegítimo de su marido) al ser humano indefenso que hay debajo. Estos y otros muchos ejemplos de su “buen corazón” son siempre ejemplos de autonomía (la suelen situar enfrentada a la opinión contraria de la totalidad unánime de los que le rodean). El

siguiente párrafo expone la importancia ética de la empatía con la víctima en el sistema moral de la obra.

Dos sentimientos diversos se barajaban en su alma, sobreponiéndose el uno al otro alternativamente. Como adoraba a su marido, sentíase orgullosa de que éste hubiera despreciado a otra para tomarla a ella. Este orgullo es primordial, y existirá siempre aún en los seres más perfectos. El otro sentimiento procedía del fondo de rectitud que lastraba aquella noble alma, y le inspiraba una protesta contra el ultraje y despiadado abandono de la desconocida. Por más que el Delfín lo atenuase, había ultrajado a la Humanidad. Jacinta no podía ocultárselo a sí misma. Los triunfos de su amor propio no le impedían ver que debajo del trofeo de su victoria había una víctima aplastada. Quizá la víctima merecía serlo; pero la vencedora no tenía nada que ver con que lo mereciera o no, y en el altar de su alma le ponía a la tal víctima una lucecita de compasión. (Pérez Galdós 1982: 85)

Ana Ozores, por su parte, es absolutamente mimética en su deseo. Aquellas lecturas que atribuyen a la pasión de Ana una esencialidad coartada por la sociedad, tal vez hayan pasado por alto el momento que determina su amor por Álvaro. Nunca es más auténtica ni poderosa su ambición de poseer a don Álvaro como cuando descubre la existencia de una rival. Clarín habla de las entrañas y del alma al tratar la punzada prosaica y manida de los celos... revistiendo el papel de los mismos en la experiencia humana de una seriedad que también encontramos en el pensamiento de Girard.

Ana tuvo miedo. La tentación, la vieja tentación de don Álvaro, le había sabido a cosa nueva; se le figuró un momento que aquel dolor que sintiera al saber lo de la ministra, era más de las entrañas que sus demás penas; era un dolor que la aturdía, que pedía remedio a gritos desde dentro... Por la primera vez, después de su enfermedad, sintió la rebelión en el alma. (Alas "Clarín" 2005: 502)

4.2. El proceso victimario en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*

Jacinta, cuando se enfrenta a la duda moral entre la solidaridad con la víctima y la celebración de la restitución del orden social, se ve inmersa en un proceso que recuerda a la crisis mimética y su resolución victimaria, del cual ella consigue abstraerse desoyendo la interpretación de la realidad que imponen las normas sociales, por un lado, y la versión que ofrece el propio verdugo, Juanito, por el otro.

Lo cierto es que en el desorden previo al matrimonio de Juanito y Jacinta, encontramos disolución de las diferencias (el joven de clase alta que se diluye entre el populacho adoptando los rasgos distintivos del mismo) y transgresión de las reglas sociales. La crisis se resuelve con el restablecimiento del orden: el matrimonio de Santa Cruz con una mujer de su clase y su abandono de los rasgos equívocos en el atuendo o el hablar. Lo mismo sucede en *La Regenta* con el matrimonio del padre de Ana y la posterior reincorporación de la Ana adulta al estrato social de la nobleza.

En palabras de Juanito, su enajenación ha sido transitoria y los fenómenos miméticos como la adopción de una moda no fueron más que una manifestación de la juventud sin mayores consecuencias:

Los pocos años disculpan ciertas demencias cuando de ellas se saca el honor puro y el corazón sano ¿Para qué me obligas a repetir lo que quiero olvidar, si solo con recordarlo pareceme que no merezco este bien que hoy poseo, tú, niña mía? (Pérez Galdós 1982: 65)

El honor puro al que Juanito se refiere solo podría ser en este caso el honor convencional que busca culpables sobre los que revertir la violencia para limpiar las manos de los vencedores, como en la literatura que interesa al marido de Ana Ozores en *La Regenta*, la literatura de los duelos y las deudas de honor herederos de la religión arcaica. La teoría del deseo mimético nos dice que la tendencia a dejarse arrastrar por fenómenos sociales como las modas esconde una tendencia metafísica profunda que se traduce en imitación pero también a la postre en resoluciones sacrificiales violentas, y que esa “demencia” de juventud de Juanito tiene mucho que ver con una enajenación del ser humano mucho más prevalente e insidiosa de lo que parece. De hecho, en el caso que nos ocupa, para la restauración del orden ha sido necesaria la exclusión y abandono a su suerte de una mujer (en las dos obras), y la muerte de un niño que hubiera supuesto un problema (en *Fortunata y Jacinta*).

Jacinta sale beneficiada del triunfo de lo legítimo contra lo ilegítimo. Nuestra tarea en este caso es observar si los personajes, en especial Jacinta, adoptan una actitud madura, propia del ser humano secularizado del occidente cristiano, o una perspectiva mítica, propia de la religión arcaica y extremadamente funcional a la hora de defender los intereses de aquellos que se benefician del orden social vigente. Jacinta podría conformarse con el honor convencional, atribuido por la sociedad a la prevalencia de lo

convencionalmente legítimo contra lo ilegítimo, pero nuestra protagonista entiende la violencia en un sentido católico: un inexcusable pecado que no puede ser legitimado.

En el pasaje que acabamos de citar, Jacinta rechaza legitimar la violencia al decidir obviar la cuestión de la culpabilidad o la inocencia de la víctima, Fortunata, a la hora de condenar el sacrificio de la misma. “Los triunfos del amor propio no le impedían ver que debajo del trofeo de su victoria había una víctima aplastada” (Pérez Galdós 1982: 85). Según Girard, la posibilidad de reconocer la existencia de una “víctima aplastada” le es proporcionada al hombre, por vez primera en la historia, en el Nuevo Testamento, de la mano de Jesús que se convierte en víctima para recordar a la humanidad que hasta el más perfecto de los seres puede ser sacrificado por la comunidad. Los mitos antiguos, destinados a camuflar el asesinato de inocentes relatando una versión mágico-religiosa en la que la divinidad es expulsada con razón de una transgresión real, tendrían la función precisa, la razón de ser, de perpetuar el orden social y ocultar una violencia necesaria. Como Girard considera que el Nuevo Testamento es la obra que transmite la verdad fundamental sobre el ser humano, mide el valor de las obras literarias subsiguientes en función de su capacidad para hacerse eco de esta verdad. A la vez, la gran literatura moderna sería deudora directa del legado evangélico, el cual explica el interés de la novela moderna por el individuo (cuyo valor ya no puede ser puesto en entredicho). Es por eso que la reflexión de Jacinta en virtud de la cual aprendemos que esta esposa legítima se ve incapaz de condenar a su rival porque considera, en el fondo de su alma, que el sacrificio nunca puede ser justificado, y que el orden social, hasta cuando a ella le beneficia, se ha mantenido gracias a una injusticia, es una reflexión clave para entender la moral de la novela, y lo que esta tendría de católica, tal y como entiende el Catolicismo René Girard.

Este estudio no parte de la asunción de que Galdós adopte conscientemente una postura abiertamente católica para tratar los dilemas éticos de su obra. En nuestro trabajo se está considerando la hipótesis de que sea el mensaje evangélico el que permite a los textos del Occidente del XIX interpretar y relatar los procesos victimarios como lo que son, injusticias cometidas a costa de un miembro de la comunidad con objeto de perpetuar el orden social. El valor humanístico de la novela de Galdós sería entonces comprensible en el marco de una tradición novelística que interpreta la realidad desde la perspectiva de la víctima o desde la perspectiva antimítica capaz de resistir la imposición comunitaria de interpretaciones capciosas.

Jacinta, contra todo pronóstico, y probablemente haciendo gala de una nobleza que responda a una clarividencia más propia del autor, Galdós, que del ciudadano medio,

reconoce a un miembro de la Humanidad en su rival, a un verdugo en su idolatrado Juanito, y en la compasión el verdadero tributo que llevar al altar de la verdadera religión, la religión de las víctimas.

No puedes figurarte –decía a su marido al salir de un taller- cuánta lástima me dan esas infelices muchachas que están aquí ganando un triste jornal (...) se vuelven tan tontas, digo, que en cuanto se les presenta un pillo cualquiera se dejan seducir... Y no es maldad; es que llega un momento en que dicen: “Vale más ser mujer mala que máquina buena”. (Pérez Galdós 1982: 71)

Sin embargo, Galdós no deja de ser consciente de que la compasión dominante y la humildad perfecta son, precisamente, potestad de Dios y no del hombre, quien por naturaleza tendería a sucumbir ante el mimetismo. Por eso se asegura de no diseñar a un personaje idílico, lo que habría implicado, paradójicamente, una desviación de la voluntad desmitificadora de su relato. Galdós no puede proporcionar una Jacinta perfecta y jesuítica. Como consecuencia, se nos recuerda que hasta en almas tan autónomas y reacias a la fascinación como la de Jacinta, lo que prima es siempre el orgullo. Es decir, el orgullo es la reacción instintiva del ser humano: la sed de victoria sobre el rival que una vez satisfecha colma de placer a cualquiera. No obstante, Jacinta no se queda prisionera de ese momento de alegría íntima, sino que adopta una actitud que debe ser catalogada de cristiana, independientemente del papel que otorguemos a la religión en la obra. Se trata de la imitación de Cristo en lo esencial del comportamiento del mismo: la responsabilidad que acepta el individuo sobre los crímenes sociales que originan el orden social del que este se beneficia.

No sabía por qué; pero tenía sobre su alma cierta pesadumbre, y en su rectitud tomaba para sí parte de la responsabilidad de su marido en aquella falta; porque falta había, sin duda. Jacinta no podía considerar de otro modo el hecho del abandono, aunque éste significara el triunfo del amor legítimo sobre el criminal, y del matrimonio sobre el amancebamiento... (Pérez Galdós 1982: 84)

Girard estructura el simbolismo comunitario en torno a dos categorías. Por un lado, estarían el mito, el ritual, las estructuras derivadas de ambos y la religión primitiva que divide, categoriza, legitima y deslegitima para intentar contener la violencia, y que depende del chivo expiatorio o tiene su origen en él. Por otro lado estarían la tragedia, el

Nuevo Testamento y la novelística occidental *romanesque* que ahonda en el significado último del deseo y la violencia humanas, en la enajenación de los hombres respecto a sí mismos, que explica su crueldad, y en los estragos que hacen el deseo y sus espejismos en las relaciones interpersonales. La novela de Galdós merece ser inscrita en la segunda categoría de producciones culturales. En “el altar de su alma”, Jacinta pone “una lucecita de compasión a su rival” (Pérez Galdós 1982: 85): esta figura es explícitamente antiarcaica, y en tanto en cuanto humaniza a la rival hasta el punto de considerarla digna de compasión, demuestra el triunfo de la autonomía de Jacinta ante la devoción al prójimo y el odio ciego por el mismo que de dicha devoción se deriva. Fortunata ya no es terrible ni sobrehumana, sino prójimo al que hasta Jacinta tiene el deber de respetar.

A nivel de la novela, recordemos que, cuando tiene lugar la visita a los talleres durante la cual Jacinta expresa su compasión por las hijas del pueblo que tienen amores ilegítimos con hombres burgueses, faltan un par de noches de luna de miel para que Juanito confiese a Jacinta el crimen que cometió contra Fortunata. Juanito obtiene en este preludio alguna pista sobre la verdadera naturaleza de la mujer con quien se ha casado: Jacinta aprecia la verdad y es capaz de sentir compasión cristiana. Según Girard, de hecho, la compasión solo puede triunfar cuando se descorre el velo sobre los fenómenos miméticos. Juanito probablemente empieza a intuir al inicio de su luna de miel que la altura moral de Jacinta, para su desagrado, despierta en sí algo parecido a una conciencia, porque no es fácil erigirse en héroe sin una admiración incondicional que imitar y revertir sobre uno mismo. La conversación sobre Sagunto que reproduciremos más adelante es un preludio de la posterior confesión de Juanito durante su borrachera. Parece que Jacinta no va a ser tan eficiente modelo del que copiar su propia estima como lo ha sido hasta ahora su propia madre. Como, en el fondo, Juan sabe que no es ningún héroe, sin alimentarse de la idealización del otro, se le hace más difícil mentirse a sí mismo sobre Fortunata, y se ve abocado a la confesión. Jacinta, en su rechazo de la heroicidad mítica atribuida a los combatientes de Sagunto, invita sin saberlo a Juanito a cuestionarse la heroicidad propia y afrontar desde otra perspectiva su pasado comportamiento ante Fortunata. Un par de días después, como hemos visto, Juanito se hunde y se descubre lloroso ante su mujer.

En el caso del Magistral en *La Regenta*, encontramos una escena paralela a la asunción por parte de Juanito de su culpa durante una borrachera. Es importante resaltar que los dos autores coinciden en sus esfuerzos por añadir cierta capacidad para la compasión a sus “villanos”, que por ende dejan de ser villanos en el sentido tradicional

del término. Curiosamente, ambos personajes se encuentran bajo los efectos del alcohol cuando se ven capaces de reconocer su falta contra el prójimo. Como el alcohol, según la sabiduría popular, envalentona, tal vez el escritor se vea obligado a recurrir a él para justificar la ardua asunción de la responsabilidad individual por parte de un personaje como el de Fermín, profundamente inmoral, en un universo como el de Vetusta. Pero la borrachera también diluye diferencias convencionales. Girard considera que lo convencional, las normas sociales y toda categoría simbólica tienen su origen en lo mítico y lo ritual, cuya función principal sería la de proteger a los hombres de su propia violencia. Pues bien, en el caso de los dos protagonistas masculinos ebrios, parece que el influjo del alcohol difumina en su conciencia las categorías rígidas y, en un espacio mental al margen de lo social, atisban la verdadera naturaleza inmoral de sus actos.

Don Fermín estaba como aterrado, pendiente el alma de los vaivenes de aquel borracho, de las palabras que más eructaba que decía: “¿Podía una copa de cognac, una comida algo fuerte, un poco de Burdeos, producir aquella irritación en la conciencia, en el cerebro o donde fuera?». No lo sabía, pero jamás la presencia de una de sus víctimas le había causado aquellos escalofríos trágicos que se le paseaban ahora por el cuerpo. Se figuraba la tienda vacía, los anaqueles desiertos, mostrando su fondo de color de chocolate, como nichos preparados para sus muertos.... Y veía el hogar frío, sin una chispa entre la ceniza.... ¡Quién pudiera enviarle a aquel pobre viejo la taza de té por que suspiraba en su extravío; o caldo caliente... algo de lo que sirve a los enfermos y a los ancianos en sus desfallecimientos! (Alas “Clarín” 2005: 352)

La cuestión de la responsabilidad individual es característica del siglo en que se escriben nuestras dos obras. Los ritos, la diferenciación social, todo lo convencional ha perdido la eficacia de otrora en la sociedad occidental del XIX. Sin embargo, los vestigios del pensamiento mágico-religioso en que se originarían las diferencias sociales y por consiguiente todo orden social, perviven en Vetusta. Glocester se refiere así a la mezcla impensable de sangres entre un Ozores y una plebeya:

Representa una alianza nefasta en que la sangre, a todas luces azul, de los Ozores, se mezcló en mal hora con sangre plebeya; y lo que es lo peor..., según todos sabemos, representa esa niña la poco meticulosa moralidad de su madre, de su infausta... (Alas “Clarín” 2005: 101)

Según la teoría del deseo mimético, las comunidades humanas temen a la disolución de las diferencias a causa de su conocimiento ancestral sobre el

funcionamiento de la violencia humana. Este temor persiste en el prejuicio de Gloucester. No obstante, pese a la pervivencia de la superstición arcaica y el oscurantismo en la provincia española que Clarín refleja en las páginas de la novela, el sarcasmo del autor y la mirada crítica que ejercen personajes como el padre de Ana y, en mayor medida, Frígilis, demuestran que el imaginario colectivo heredado por Vetusta es ya caduco, cuestionable y cuestionado, y se encuentra en proceso de disolución. Más aún, la ineficacia de todo lo arcaico queda demostrada en la renuncia a la violencia del marido engañado. El desenlace de *La Regenta* es una resolución sacrificial frustrada en la que encontramos la contrapartida positiva de la reivindicación del individuo que define la nueva sociedad decimonónica. La transgresión que engendraba la violencia mítica ya no resulta eficaz a la hora de legitimar el asesinato de don Álvaro o de la víctima-heroína de *La Regenta*.

La verdad era que del furor que en su corazón había hecho estragos después de la visita nocturna de don Fermín, ya no quedaban más que restos apagados: ya no aborrecía a don Álvaro, ya no se figuraba imposible la vida mientras no muriese aquel hombre: la filosofía y la religión triunfaban en el ánimo de don Víctor. Estaba decidido a no matar. (Alas “Clarín 2005: 717)

Si bien el presente estudio defiende la idea de que la influencia de los *Evangelios* es palpable en las páginas de *La Regenta*, también comparte la tradicional lectura, en nuestra opinión acertada, de que existe una demoledora crítica a la Iglesia en la obra de Clarín⁸. Nos atenemos para hacerlo, sin ir más lejos, a la postura que adopta el Magistral cuando descubre la infidelidad, una postura que es contraria al mensaje evangélico y que alimenta la perpetuación del orden social que dicho mensaje amenaza con disolver. Las ansias de venganza de Fermín le llevan a conjurar contra don Álvaro en un alarde de hipocresía clerical.

Sí, sí, mirando las cosas como las mira el mundo, aquello pedía sangre, es más, no ya solo por satisfacer el deseo de vengarse, hasta para poder vivir entre las gentes con lo que llama el mundo decoro, era necesario, según las leyes sociales, según lo que las costumbres y las ideas corrientes exigían, que don Víctor buscase a Mesía, le desafiase, le matase si posible le

⁸ Yvan Lissorgues, por ejemplo, afirmaba en “Heterodoxia y religiosidad: Leopoldo Alas (Clarín), Unamuno, Machado” (2009) que “Clarín lucha durante toda su vida contra la Iglesia española porque le mueve -y se nota claramente después de 1890- la esperanza de que las cosas van a cambiar, de que esa Iglesia vacía de espiritualidad no puede seguir siendo lo que es”.

era, o si le cogía *in fraganti* en el delito, o cerca de él, que le sacrificase sin miramientos, con justicia pronta. (Alas “Clarín” 2005: 707)

Esta manera que tiene el Magistral de azuzar a don Víctor para que asesine a su rival demuestra lo necesaria que le es al hombre, religioso o no, la violencia, y lo natural que le resulta justificarla en base a principios convencionales, que a la vez retroalimentan dicha violencia, y el uso que pueden hacer de ella aquellos que, por su situación de poder, la controlan, como la han controlado históricamente los representantes de la religión arcaica y en general de cualquier religión. Ello demuestra lo profundamente subversivo del imperativo de renunciar incondicionalmente a la violencia, y lo incompatible que es con la naturaleza competitiva y mimética del individuo (incluso del individuo ordenado sacerdote) y con el orden social (que necesita de víctimas para perpetuarse).

Ya hemos subrayado el hecho de que en la trama de ambas novelas, la violencia y el dolor se originan en una disolución de las diferencias primordial: el matrimonio de Ozores con una costurera en *La Regenta* y los amoríos de Juanito con una hija del pueblo en *Fortunata y Jacinta*. No es baladí que estos dos autores del XIX coincidan en el planteamiento inicial de sus obras: la sociedad del XIX es una sociedad en que la estructura social tradicional ha entrado en crisis y al tiempo una sociedad cuya moral reivindica, más que nunca, al individuo, además de una sociedad en la que el ritual y el mito han perdido su función. Ahí precisamente reside el interés de ambos relatos.

Por ende, hay que buscar en la trama, y especialmente en su resolución, la decadencia del orden social tradicional. La individualidad, el dogma del XIX, triunfa en las dos novelas, especialmente en la capacidad que demuestran los mejores personajes, gracias a sus creadores, para apiadarse del paria y el transgresor. La cultura humana desacralizada es la cultura en que por fin el individuo y su dignidad esencial tienen cabida.

En *La Regenta* existe ese ejemplo único de perdón del individuo señalado por la comunidad que demuestra la misma deriva del hombre, inmerso en un proceso en que los tabúes y las normas que otrora emanaron de la necesidad de la comunidad de protegerse de su propia violencia ya no pueden prevalecer ante la necesidad cristiana de reivindicar a la víctima. El perdón y la renuncia a la violencia de Don Víctor, el marido injuriado, actualiza y reivindica el humanismo de la mejor prosa hispana. Por fanático que Quintanar sea de la literatura de Calderón, el honor convencional que aparece en la misma no nubla la compasión y el respeto que siente por Ana Ozores, al igual que en *Fortunata y Jacinta* la esposa legítima de Juanito es capaz de apiadarse de las mujeres obreras partícipes de

amoríos ilegítimos. La actitud del marido de Ana es también una réplica de la postura que adopta ante la relación con el otro su buen amigo Frígilis.

A don Tomás le llamaban Frígilis, porque si se le refería un desliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, él se encogía de hombros, no por indiferencia, sino por filosofía, y exclamaba sonriendo:

- ¿Qué quieren ustedes? Somos frígilis; como decía el otro.

Frígilis quería decir frágiles. Tal era la divisa de don Tomás: la fragilidad humana.

(Alas "Clarín" 2005: 118)

En *La Regenta* encontramos de nuevo un proceso victimario que responde a la perfección a la descripción que hace Girard del mismo. Vetusta también tiene sus ídolos domésticos: Ana Ozores y el Magistral, ambos revestidos de un enorme prestigio. Clarín nos permite conocer de cerca a los dos héroes, de forma que el lector es partícipe del análisis desmitificador al que el autor les somete. A lo largo de toda la primera parte de la obra, se establece una interesante tensión entre la lectura que la comunidad hace de los dos personajes, y la realidad de sus vivencias íntimas. Pronto descubrimos en Ana Ozores una debilidad impropia de su fama. Sabemos también que el Magistral proyecta conscientemente, y no sin esfuerzo, una imagen sagrada que no se corresponde con su verdadera naturaleza. Ana Ozores es el recurso del que se sirve Clarín para llamar la atención del lector sobre el carácter artificial e inmerecido del prestigio de Fermín. Su decepción al descubrir en su ídolo a un hombre como cualquier otro resulta todavía más representativa de la perspectiva subversiva, en tanto que antimítica, del autor, si el lector tiene en cuenta que Ana también goza de una misma injustificada reputación de mujer prácticamente sobrehumana.

Tenemos en *La Regenta*, por lo tanto, a ídolos comunitarios que sabemos que no merecen dicha función. El carácter arbitrario de la elección de los ídolos, que ya hemos estudiado en capítulos anteriores, es el primer elemento característico del mecanismo victimario que resulta en sacrificio y da lugar a la creación de mitos. Ya sabemos que ni Ana Ozores ni Fermín son fundamentalmente diferentes a sus vecinos. El segundo elemento característico de la crisis hay que buscarlo en la confluencia unánime de odios sobre un único chivo expiatorio, el cual habrá sido previa o posteriormente deshumanizado para que el proceso tenga los resultados deseados: una efectiva generación de mitos y una efectiva ocultación de la violencia comunitaria.

Solo se puede mantener la paz si el odio fraticida entre los integrantes de Vetusta encuentra una vía de escape efectiva. Para su efectividad, el proceso violento deberá enfrentar a todos contra un enemigo que no puede ser considerado “uno de ellos”. Sacrificar a un miembro de la comunidad como cualquier otro implicaría la asunción de la culpabilidad y la exigencia de represalias por parte de aquellos que estuvieran de parte del injuriado. Por eso es tan importante percibir a la víctima como esencialmente diferente del común de los mortales, y por eso la Regenta y don Fermín son las víctimas perfectas, precisamente por la previa idealización (y exclusión en el caso de la Ana niña) de ambos personajes por parte de la ciudad entera.

En diferentes momentos de la obra, Ana y Fermín son también sometidos a la condena unánime de Vetusta. El hecho de que no solo la protagonista, sino varios de los protagonistas, sean víctima de una clásica “caza de brujas”, nos permite defender la hipótesis de que Clarín refleja una intuición antropológica sobre el funcionamiento mimético de las comunidades humanas: “sin que se supiera cómo, llegó a ser un lugar común, verdad evidente para Vetusta, que ‘Barinaga había muerto como un perro por culpa del Magistral’” (Alas “Clarín” 2005: 534). La atribución colectiva de la culpa protege a Vetusta de sus envidias y sus injusticias gracias al mecanismo del chivo expiatorio.

Es mucho más sencillo percibir la arbitrariedad del proceso cuando los ídolos y las víctimas se multiplican. El auge y caída de la deidad local la Regenta habría podido dar lugar a una lectura más romántica del personaje de Ana Ozores. Sin embargo, el proceso de ensalce y posterior condena paralelo del Magistral convierte a la novela en un relato que hace protagonista al proceso victimario en sí, a partir del devenir de los personajes protagonistas, en vez de situar el foco sobre una pretendida especificidad de los mismos.

Podemos hablar de una inversión en los estadios del proceso victimario en los casos de Ana y de Fermín. En el caso de Ana, existe primero una repudia unánime que en seguida identificamos como injustificada y después la configuración en el imaginario colectivo de la intachable “Regenta”, patrimonio de Vetusta. Según el esquema ritual de las sociedades arcaicas descrito en la antropología de Girard, los ídolos, dioses y reyes de infinidad de comunidades nacen después de un proceso de exclusión social. Para situar a un individuo en un plano trascendental es necesario que el escogido no pertenezca a la comunidad. Tradicionalmente, las características distintivas de los extranjeros, las mujeres o los lisiados han facilitado que se les perciba como agentes externos, es decir,

los ha convertido en los perfectos parias. El caso de Ana es paradigmático: la hija de una extranjera de un estrato social impropio del padre noble vetustense a la que se atribuye una falta inventada para facilitar su, en el fondo deseable, expulsión de la comunidad. El pecado infantil de Ana es una excusa para trazar la línea divisoria entre la comunidad, de un lado, y la extranjera (en el más amplio sentido de la palabra), de otro. La comunidad de Vetusta, encarnada en un principio por las tías de Anita, intuitivamente inventa una falta para justificar y ocultar una conveniente violencia primordial contra aquél que es diferente. Esto forma parte del mecanismo victimario que solo puede cumplir su función si la violencia se domestica y se propaga sin dar la oportunidad a la víctima de contemplar su derecho a ejercer represalias.

El mecanismo victimario perfecto es aquél en el cual hasta la propia víctima está convencida de su culpa. En el mito de Edipo, el protagonista es efectivamente culpable, y ahí radica precisamente la naturaleza mítica de su relato. El hecho de que Ana sea inocente y el lector sea en todo momento partícipe de la falsedad de la acusación vertida sobre ella demuestra que desde los mitos hasta la novela moderna la literatura ha sufrido una profundísima transformación. *La Regenta* es antimítica porque su protagonista es inocente, mientras que Edipo era culpable de una transgresión de la norma.

Clarín tiene en cuenta en la obra la naturaleza insidiosa de la condena social unánime sobre la conciencia de la víctima, que termina convencida de su propia culpa. Ello demuestra la naturaleza mimética del proceso de culpabilización mismo y la fuerza que tiene una interpretación social, capaz de triunfar sobre la vivencia del propio individuo.

Al principio la calumnia habíale hecho poco daño, era una de tantas injusticias de doña Camila; pero poco a poco fue entrando en su espíritu una sospecha, aplicó sus potencias con intensidad increíble al enigma que tanta influencia tenía en su vida, que a tantas precauciones obligaba al aya; quiso saber lo que era aquel pecado de que la acusaban, y en la maldad de doña Camila y en la torpe vida, mal disimulada, de esta mujer, se afiló la malicia de la niña, que fue comprendiendo en qué consistía tener honor y en qué perderlo (...). (Alas "Clarín" 2005: 87)

El desarrollo de la línea argumental de la escapada de Anita constituye una representación de la gestación del honor convencional, es decir, de las normas culturales cuya suma configura el orden social, perfectamente congruente con la antropología de Girard. Una acusación injusta contra un miembro de la comunidad con la suficiente carga

de alteridad como para situarse en los márgenes de la misma, aunque todavía en su interior, actualiza el sentido del honor del personaje, basado en una calumnia socialmente atribuida. La novela comienza aquí, porque sin el sentido del honor de Ana es imposible comprender su comportamiento ante el conflicto de su vida. Sabemos ya que es un honor social que nace de un imperativo social originado en una falsa acusación, como nace la cultura humana en su conjunto del sacrificio originario de Girard.

La novela de Clarín retoma el tema del honor al final de sus páginas, cuando el marido de Ana descubre la infidelidad de su esposa y renuncia a un sentido del honor caduco que, sin embargo, ha determinado la existencia del personaje principal femenino. Lo que se nos narra en *La Regenta* es el triunfo de la autonomía del ser humano que renuncia a la violencia ligada a lo convencional y al mecanismo mimético, a través del personaje de don Víctor, que cobra así en el presente estudio una relevancia inusitada.

Tanta crueldad contra una niña no podría explicarse sin tener en cuenta la funcionalidad del fenómeno de exclusión. Eso fue tal vez lo que Galdós pasara por alto en su lectura de la calumnia contra Ana: el rol que desempeña la misma al servicio de los intereses de la comunidad y el orden cultural. El canario se sorprendió, precisamente, con la desproporción entre la verdadera travesura y la gravedad de la falta socialmente atribuida, que con tal prontitud es dada por cierta: “no es común en la vida que la malicia humana sea tan extremada y saque así las cosas de quicio. No me convence aquella infantil calumnia” (Galdós 1885 en Vilanova 2001b: 48). Pero esto sería probablemente lo que Girard consideraría ilustrativo y particularmente realista por parte de Clarín. Esa desproporción y esa incongruencia nos podrían estar ya indicando que lo que está en juego nada tiene que ver con Ana y con su aventura infantil. Lo que está en juego es la reproducción de un mecanismo ancestral destinado a alimentar el fuego en que se gesta la estabilidad comunitaria.

Lo interesante es descubrir en *La Regenta* la conversión de la niña paria en deidad local, evolución absolutamente previsible si nos atenemos a la descripción hecha por Girard de los mecanismos victimarios universales a los que tienden las sociedades del mundo entero. Por el contrario, como veremos más adelante, en el caso del Magistral se da primero la deificación del personaje de Fermín, ídolo comunitario al que se le da incluso un sobrenombre popular, y posteriormente su acoso y derribo unánime.

La Ana infantil es acusada de una transgresión de las normas sociales que el lector sabe que el personaje no ha cometido. La falsa culpable es expulsada de una comunidad que posteriormente deposita sobre ella un enorme prestigio y grandes expectativas. Este

es, según Girard, el ancestral mecanismo generador de lo sagrado en las comunidades humanas, el mismo que después se retransmitía en forma de mito en la Antigüedad, con el héroe ya convertido en indiscutible transgresor de la norma.

A la hora de defender la importancia que en la novela tiene el proceso en sí en virtud del cual Vetusta condena y ensalza injustamente, es importante destacar esta insistencia de Clarín en la inexistencia de la supuesta falta de la niña Ana. De haber convertido a Ana en una verdadera precoz jovencita, la naturaleza inevitable del proceso victimario se habría hecho menos evidente. Clarín bien habría podido crear a una Anita que verdaderamente hubiera experimentado con el sexo de forma prematura. Al fin y al cabo, Clarín escribe una novela entera en torno a, entre otras cosas, la incapacidad de una mujer de resistirse al impulso carnal. A pesar de haber podido hacerlo, no lo hace, y cabe preguntarse por qué. ¿Acaso Clarín participa del prejuicio moralista de las mujeres que repudian a Ana? ¿Pretende salvar a su protagonista de la comisión de lo que él también entiende como irreparable falta? Parece más probable que Clarín no comparta la interpretación moralista de la curiosidad juvenil como un pecado imperdonable. Y aun así, Clarín decide que Ana no cometa el pecado del que se le acusa. Gracias a la falta a la verdad que comete la comunidad acusadora, la naturaleza del proceso victimario resulta mucho más fácil de percibir. La transgresión de la víctima no necesita darse realmente para que la comunidad se vuelva unánimemente en su contra. Ello implica que la comunidad debe verse beneficiada de esta repudia común. Si se trata de un proceso natural que se desarrolla en las comunidades para satisfacer una necesidad intrínseca de las mismas, el delito resultará enteramente accesorio, como lo es en este caso en el cual ni tan siquiera existe. Insistiremos en que se trata de una perspectiva marcadamente antimítica, que se duplica en el tratamiento por parte del novelista de la culpa de Don Fermín respecto a la muerte de Barinaga, de la cual se nos dice explícitamente que es accesorio y no justifica la repulsa unánime de Vetusta, inmersa en unas “dionisiacas de la injuria” (Alas “Clarín” 2005: 510) de las que el Magistral es el blanco.

Ana Ozores es acusada injustamente, y la comunidad la expulsa para después convertirla en un ídolo. Pero la propia Ana participa de forma activa de la interpretación que la comunidad vetustense hace de ella en tanto que personaje. Ella misma se ofrecerá voluntariamente a convertirse en el ídolo que se expone durante el ritual de la Semana Santa. Se trata de una instrumentalización autoimpuesta que, en realidad, deshumaniza a la mujer que se esconde detrás del personaje público. Ana es la encarnación de la tensión entre la verdadera autonomía y la subordinación del individuo a una falsa metafísica

creada por el hombre para servir los intereses de la comunidad. La Regenta pronto descubre lo humillante de su exhibición ritual.

“¡Ella era una loca que había caído en una especie de prostitución singular!; no sabía por qué, pero pensaba que después de aquel paseo a la vergüenza ya no había honor en su casa. Allí iba la tonta, la literata, Jorge Sandio, la mística, la fatua, la loca, la loca sin vergüenza.” Ni un solo pensamiento de piedad vino en su ayuda en todo el camino. (Alas “Clarín 2005: 607)

La escena de *La Regenta* en la que Ana sustituye al Cristo en su camino hacia la cruz resulta una metáfora perfecta para la sociedad neoarcaica que Girard ha descrito en sus estudios. El lugar de la deidad católica es ocupado ahora por hombres y mujeres inocentes a los que se les atribuyen pecados y virtudes que a fin de cuentas les quedan grandes. Ana Ozores comprende lo nocivo de este mecanismo muy poco tiempo después de haber participado del mismo.

La pobre Ana incurre una y otra vez en la misma deriva desde una religión verdadera hacia la caricatura de la misma, el ritual, la idolatría de las otras personas y de sí misma. Este es el destino que prevé Girard para la humanidad en su conjunto, y que a su vez explicaría el destino que corre el mensaje bíblico difundido por Jesucristo. Hasta San Pedro reniega de Jesús a la hora de la verdad, tal es la fuerza de la comunidad y la propensión mimética del hombre. La verdad sobre la violencia de los seres humanos es inasumible para los mismos, y el mecanismo del chivo expiatorio le es demasiado útil al hombre: se trata de la respuesta a la crisis mimética a la que el hombre por su misma naturaleza se ve una y otra vez abocado. Así nace el conflicto de la modernidad que pervive en nuestros días: la dignidad que se reconoce a todos los hombres impide que el ritual funcione como solía hacerlo, pero el amor incondicional por el prójimo es un reto que parece sobrepasar nuestras posibilidades.

Il faut comprendre qu'il n'y aura pas de victime, désormais, dont la persécution injuste en finisse par être révélee en tant que telle, car aucune sacralisation ne sera possible. Aucune production mythique en viendra transfigurer la persécution. Les Évangiles rendent toute “mythologisation” impossible car, en le révélant, ils empêchent le mécanisme fondateur de fonctionner. C'est pourquoi nous avons toujours moins de mythes proprement dits dans notre univers évangélique et toujours plus de textes de persécution. (Girard 2010c: 242-243)

Una vez que Ana renuncia a la ingenua aspiración de distinguirse a toda costa de sus semejantes, tras darse cuenta de que el papel de divinidad no le corresponde, pierde la necesidad de mantenerse fiel a su marido, un empeño heredado de la atribución por parte de la sociedad de características divinas a quien desde el principio era solo una mujer. La Semana Santa vetustente allana el camino para Don Álvaro Mesía. Ana, hastiada de la falsedad de lo sagrado en Vetusta y en sí misma, renuncia a su diferencia y se rinde ante su pretendiente.

El caso del Magistral sigue una trayectoria inversa a la de Ana, como apuntábamos antes. Al inicio de la novela, el Magistral es tan intocable como Anita, aunque por razones diametralmente opuestas: él goza de un prestigio absoluto. Su condición, no obstante, entraña análogos peligros.

Girard explica que, en las sociedades arcaicas, el chivo expiatorio puede ser tanto un paria como una deidad reverenciada. La comunidad se siente perfectamente legitimada tanto para admirar incondicionalmente como para vilipendiar sin miramientos a aquel que decide situar en un plano diferente (Girard 1995).

Tras los incidentes en torno a la tienda de Barinaga, el Magistral pierde repentinamente todo su prestigio. Clarín muestra un enorme interés por demostrar que el fenómeno de repudio contra el Magistral es unánime y es mimético (se desarrolla de forma orgánica, sin estar controlado por nadie, e independientemente de la culpa real de Fermín), por ejemplo cuando nos dice que la atribución colectiva de la culpa de la muerte de Barinaga a Fermín tuvo lugar “sin que se supiera cómo” (Alas “Clarín” 2005: 534). La cualidad que emparenta este fenómeno social de repudio unánime con el ritual se hace patente en la metáfora escogida por el autor: “El Magistral fue aquel año la víctima de las dionisiacas de la injuria; no se hablaba más que de él” (Alas “Clarín” 2005: 510).

Así mismo, el autor nos recuerda una vez más la autonomía de la violencia ejercida contra el Magistral. La violencia colectiva tiene forzosamente que servir a la comunidad en tanto que fin en sí misma, porque se disfraza de represalias por la violencia ejercida por Fermín contra Barinaga cuando explícitamente se nos dice que a la comunidad no le preocupa la suerte corrida por este último.

A los vetustenses, en general, les importaba poco la vida o la muerte de don Santos; nadie había extendido una mano para sacarle de su miseria; hasta seguían llamándole borracho; pero en cambio todos se indignaban contra el Provisor, todos maldecían al autor de tanta

desgracia, y quedaban muy satisfechos, creyendo, o fingiendo creer, que así la caridad quedaría contenta. (Alas "Clarín" 2005: 519)

A Fermín se le acusa unánimemente de un crimen, al igual que a Anita. La veneración que Vetusta siente por el Magistral se convierte en repudio, mientras que el repudio unánime de la hija de la extranjera se convierte en veneración. La calidad de la novela radica en poner de manifiesto la arbitrariedad tanto de la condena como de la deificación de los protagonistas.

Clarín se interesa por los seres humanos que son deshumanizados por la sociedad. El autor estudia también el efecto espejo que tiene la perspectiva mitificadora que portan sobre Ana y Fermín sus semejantes, ya que ambos se ven abocados a reverter sobre sí mismos tanto la adoración como la repulsa, una adoración y una repulsa que en realidad no merecen. Los estragos que tiene como consecuencia la adopción de esta perspectiva mítica determinada por la sociedad sobre sí mismos se hacen evidentes en pasajes como el que sigue a la Semana Santa para Ana, o el que refleja la asimilación de la repulsa colectiva por parte de Fermín.

Para poder verter sobre la hija de la extranjera las querellas y animadversiones que los habitantes de vetusta experimentan los unos contra los otros, es necesario que la niña sea percibida como transgresora. En este sentido, Vetusta actúa como los miembros de algunas sociedades monárquicas africanas que Girard describe en *La violencia y lo sagrado*, las cuales obligan a sus reyes a cometer todo tipo de transgresiones violentas ("el rey es obligado a cometer un incesto real o simbólico en determinadas ocasiones solemnes") porque es preciso que el rey "merezca" el castigo que se le reserva (Girard 1995: 112). Ana Ozores es también una reina castigada, injustamente difamada e injustamente ensalzada, que tiene "una función auténtica y es la función de cualquier víctima sacrificial. Es una máquina para transformar la violencia estéril y contagiosa en valores culturales y positivos" (Girard 1995: 115).

Ana Ozores es el *pharmakos* de la obra, mientras que Fermín es el rey sacrificado. El hecho de que el aislamiento que la sociedad les impone sea fruto de la exclusión o del ensalzamiento, la diferencia en sus trayectorias, no les salva a ninguno de los dos de la resolución sacrificial. Cuando la sociedad de Vetusta lo necesita, se sirve de ellos para satisfacer sus necesidades catárticas. En la antropología de Girard, el prestigio atrae la violencia de la misma forma que lo hace la marginalidad:

Pero, ¿y el rey?, cabe preguntar. ¿Acaso no es el centro de la comunidad? Sin duda, pero en su caso es precisamente esta condición central y fundamental la que le aísla de los restantes hombres, le convierte en un auténtico fuera-de-casta. Escapa a la sociedad “por arriba”, de la misma manera que el *pharmakos* escapa a ella “por abajo” (...) también sucede que el propio rey sea sacrificado, y a veces de la manera más ritual y regular, como en algunas monarquías africanas. (Girard 1995: 20)

En otros pasajes de *La Regenta* encontramos de nuevo referencias a la cualidad religiosa (este “santo entusiasmo”) de la maledicencia contra un objetivo común. Nuestra perspectiva nos lleva a relacionar esa malediciencia con la religiosidad arcaica.

Mourelo se encontró con otros muchos murmuradores de refresco y con los de depósito que no estaban menos ganosos de romper el fuego contra el común enemigo. Todos ardían en el santo entusiasmo de la maledicencia. Los que venían de las aldeas y pueblos de pesca, traían hambre de cuentos y chismes; la soledad del campo les había abierto el apetito de la murmuración; por aquellas montañas y valles de la provincia, ¿de quién se iba a maldecir? “¿Su Vetusta querida! Oh, no hay como los centros de civilización para despellejar cómodamente al prójimo. En los pueblos se habla mal del médico, del boticario, del cura, del alcalde; pero ellos, los vetustenses, los de la capital ¿cómo han de contentarse con tan miserable comidilla?”. ¡Civis romanus sum! decía Mourelo: “Quiero murmuración digna de mí. Aplastemos, con la lengua, al coloso, no al médico de Termasaltas por ejemplo”. (Alas “Clarín” 2005: 509)

4.3. La literatura en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*

A la hora de llevar a cabo un estudio comparado de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, es inevitable trazar un paralelismo entre las dimensiones metaliterarias de las dos obras.

José Manuel González Herrán, en su comunicación “Ana Ozores, La Regenta: Escritora y escritura”, nos dice que “una parte de la narrativa clariniana es (...) reflexión acerca de los condicionamientos y los límites, la esencia y los objetivos, la función y la responsabilidad de escribir” (González Herrán 2007).

Si esto es cierto, cabe también concluir que al introducir el concepto de responsabilidad en la reflexión sobre la literatura que un autor lleva a cabo en su novela, el análisis metaliterario de estas dos obras del XIX debe inducir a la reflexión sobre la relación con el prójimo, lo que conllevará forzosamente una perspectiva crítica en la que

tiene cabida la dimensión social aportada por algunos de los planteamientos que encontramos en las obras. Ello, a su vez, justifica una lectura mimética de las mismas.

En la misma comunicación, José Manuel González Herrán considera que la vocación literaria de Ana hay que entenderla como una “manifestación de la que tal vez sea principal clave del sentido de la novela: la lucha por la realización personal en una sociedad eminentemente represora”.

Por nuestra parte, añadiremos que es imposible desentrañar la dimensión literaria del personaje de Ana Ozores sin hacer hincapié en su romanticismo. Autores como Sobejano ya lo han hecho. Este autor consideró los atributos de la inspiración romántica definidos por Abrams (“subitaneidad, involuntariedad, excitación y extrañeza” [Abrams 1971: 189]) para analizar la inspiración romántica de Ana y el romanticismo de su proceso de creación de versos (Sobejano 1986).

Sin embargo, sabemos que Clarín no es romántico. Sabemos también que prevé terribles consecuencias para el romanticismo de Ana, las cuales hace realidad, y que además las relaciona explícitamente con la enajenación que ridiculiza a lo largo de la obra a través de personajes-títere, como Quintanar o los imitadores de don Álvaro. La propia Ana Ozores desconfía de la mala literatura como de un terreno donde la verdad anda confundida con la falsedad, y alude al “buen sentido vulgar” que “desprecia” el “espíritu torcido de la poetisa” (Alas “Clarín” 2005: 357). Clarín parece a todas luces desconfiar del Romanticismo como desconfía la propia Ana, como desconfía el Magistral, personajes a los que ha dotado de una inteligencia superior a la del vetustense medio. Cabe interpretar la desconfianza de Clarín como el reflejo de una búsqueda literaria de nuevas formas estéticas más efectivas que el Romanticismo para dejar traslucir la verdad. A través de sus personajes descubrimos el posicionamiento de un autor en pleno proceso de superación de convenciones artísticas de otro siglo.

En algunos momentos de reflexión serena examinaba con disgusto la semejanza de aquellas dos emociones. Tan profunda y sinceramente enternecida se sentía al contemplar la belleza artística que ella creaba, como contemplando la hermosura de la idea de Dios. ¿Sería que uno y otro sentimiento eran religiosos? ¿O era que en la vanidad, en el egoísmo, estaba la causa de aquel enternecimiento? (Alas “Clarín” 2005: 108)

Ana Ozores se muestra capaz de hacer autocrítica de sus excesos. Don Fermín, un personaje tan perspicaz como la propia Ana, percibe con meridiana claridad la tendencia de su amiga a la creación literaria *romantique* que usurpa el lugar de lo sagrado legítimo.

Al romanticismo de su amiga, Fermín le atribuye la misma función que los teóricos miméticos: la configuración de ídolos:

Este sistema de la cuerda floja retrasaba el triunfo, pero le permitía a él presentarse a los ojos de Ana más simpático, hablando el lenguaje de aquella vaguedad romántica que ella creía religiosidad sincera, y no pasaba de ser una idolatría disimulada, según Don Fermín. (Alas “Clarín” 2005: 414)

En esto coincide Fermín con la perspectiva del autor Clarín, que reflexiona a través de su novela sobre lo que es o debería ser la literatura, y sobre lo que constituye una buena interpretación de la literatura y lo que no, así como lo que define a la mala literatura y a la buena. El trasfondo de metaliteratura de *La Regenta* deja entrever una constante crítica al Romanticismo, pero un análisis mimético nos permite descubrir una reflexión más profunda que un mero rechazo formal en un plano exclusivamente estético, comprensible en un autor preocupado por superar el modelo ya caduco de la literatura de sus mayores. La reflexión que lleva a cabo Clarín goza también de una dimensión ética y social.

El siguiente extracto de la obra recoge las palabras del antiguo confesor de Ana, quien se interesa por una intersección de este tipo que ha identificado en su amiga: las transmutaciones de una corriente estética, el Romanticismo, en vivencias religiosas y morales.

Yo entiendo la religión y la moral a mi manera; una manera muy sencilla..., muy sencilla... Me parece que la piedad no es un rompecabezas... En suma, Anita (ya sabe usted que ha escrito versos) es un poco romántica. Eso no quita que sea una santa; pero quiere traer a la religión el romanticismo, y yo, ¡guarda, Pablo!, no me encuentro con fuerzas para librarla de ese peligro. A usted le será fácil. (Alas “Clarín” 2005: 227)

En *La Regenta* nos encontramos también con el personaje de Víctor Quintanar, gran aficionado a la declamación y las exageraciones del lenguaje. Para comprender el efecto de la literatura en el espíritu, de esa literatura creadora de mitos e íntimamente relacionada con el ritual y la violencia colectiva en la crítica de Girard, nos remitiremos al paralelismo que traza la propia Ana entre su paródica imitación de Cristo en la Semana Santa vetustense y la vivencia del teatro español de su marido: “Me cegó la vanidad, no

la piedad”, pensaba. “Yo también soy cómica, soy lo que mi marido” (Alas “Clarín” 2005: 607).

La literatura puede sin duda delimitar el ámbito de lo específicamente humano, pero también puede convertirse en un vehículo de lujo para la mitificación, la falsedad y la locura, la del Don Quijote que pierde la cabeza y termina enajenado, es decir, desviado de sí mismo. Ana repudia el quijotismo porque participa del mismo y, como consecuencia de él, se encuentra humillada, prostituida, enajenada. En esa misma toma de conciencia descubrimos que ella, tan aficionada a la literatura, la mística y la *reverie*, desprecia a su marido por ser cómico, igual de histriónico que ella. Nos atrevemos a atribuir al propio Clarín esta crítica de la vivencia de la literatura por parte del marido de la protagonista, que para Ana se convierte en una vivencia real donde ella es la víctima de su propia e inconsciente hipérbole. Para justificar nuestra hipótesis, reproduciremos a continuación la descripción del fenómeno literario en el personaje de Quintanar, y la inconsistencia, banalidad e inautenticidad en la que se fundamenta.

Era el espíritu del ex regente, de blanca cera; fácilmente tomaba todas las formas y fácilmente las cambiaba por otras nuevas. Creíase hombre de energía, porque a veces usaba en casa un lenguaje imperativo, de bando municipal; pero no era, en rigor, más que una pasta para que otros hicieran con él lo que quisiera (...) Hasta en el estilo se notaba que Quintanar carecía de carácter. Hablaba como el periódico o el libro que acababa de leer, y algunos giros, inflexiones de voz y otras cualidades de su oratoria, que parecían señales de una manera original, no eran más que vestigios de aficiones y ocupaciones pasadas. (Alas “Clarín” 2005: 409)

La pusilanimidad y la falta de carácter que se esconden tras los experimentos estilísticos del discurso de Víctor Quintanar son fácilmente extrapolables a la mala literatura, a los intentos de la baja literatura del siglo XIX (y de cualquier época) por aparentar contundencia para esconder mediocridad. Por lo tanto, este extracto de la obra podría constituir una crítica a las formas literarias que el autor estaría intentando dejar atrás. Los excesos del Romanticismo y su sentimentalismo perviven en la imaginación de Quintanar, una imaginación que desea crear con el lenguaje efectos, honor y alardes de valentía e independencia sin límites, tras los que el verdadero individuo y su verdadera condición se ven anegados. Podríamos vernos tentados de atribuir a Quintanar en exclusiva este pecado de falta de gusto, o de prostituir a la literatura por ponerla al servicio

del ego, pero Ana Ozores se presta a una exageración vacua análoga, o incluso todavía peor, cuando ocupa el lugar del Cristo ante los ojos de la ciudad entera, por ejemplo.

Más que hacer una crítica de las obras literarias que aparecen en la obra (Santa Teresa o Calderón, por ejemplo), Clarín llama nuestra atención sobre la lectura romántica de las mismas que llevan a cabo los personajes lectores. Ana lee la obra de Santa Teresa con la perspectiva romántica y la falta de distanciamiento propios del nuevo ser humano preocupado de forma primordial por la configuración de una identidad gloriosa que poder darse a sí mismo.

Hay muchos más ejemplos a lo largo de la novela de instancias en las que los personajes imitan el estilo de su interlocutor con asombrosa facilidad y casi por azar. Por ejemplo, cuando Ana responde a una carta de Fermín: “Por un capricho la Regenta procuraba imitar la letra de la carta a que contestaba y que tenía delante de los ojos” (Alas “Clarín” 2005: 614). Estas pinceladas de metaliteratura en pasajes secundarios de la obra nos acercan al proceso de creación del escritor Clarín, probablemente igual de preocupado que cualquier artista con las fronteras entre la autenticidad, la imitación, la inspiración y el estilo en la escritura.

Sin embargo, dadas las trágicas consecuencias de las aficiones literarias de Ana y en general de sus sufrimientos románticos, cabe concluir que Clarín percibe la relación entre literatura y vida, imitación y violencia que Girard ha establecido en el marco teórico. La imitación del prójimo y la dependencia obsesiva del mismo son, además de un obstáculo para redactar una carta valiosa desde el punto de vista estético, la causa última del sufrimiento de todos los personajes principales. Es posible establecer, por tanto, una relación entre imitación estéril de formas estéticas caducas y ocultación de la verdad, cuyos resultados serían tan importantes a nivel de crítica literaria como a nivel de análisis social.

Frígilis es un personaje antirromántico que no es sino réplica del antirromanticismo del propio Clarín. En toda su prosaicidad, es no obstante el personaje clave a través del cual se decide el destino de los protagonistas: no solo es él quien origina el matrimonio de los Regentes, sino que, además, desde el comienzo de la novela, Clarín anuncia la poderosa influencia que ejerce Frígilis sobre su amigo Víctor, que preconiza la toma de postura de este último tras el clímax narrativo en que se descubre la infidelidad de Ana. La fragilidad humana y la humildad, valores encarnados por Frígilis, hacen que este contraste con el antihéroe del siglo anterior, poderoso y trágico, interesante por su desmesura.

Álvaro Mesía y Frígilis podrían ser la cara negativa y la cara positiva del naturalismo y el realismo del XIX. Clarín, a través de Don Álvaro, esboza un naturalismo cínico, estéril y cruel, que despoja al hombre de dignidad en la misma medida que la enajenación romántica. Frígilis, por su parte, sería la conciencia distante y madura que observa a sus semejantes con la objetividad a la que aspira el buen autor naturalista. La objetividad de la que hace gala Frígilis es precisamente la que le permite sentir una compasión que es una rara joya en la malediciente Vetusta, donde todos están tan ocupados por el prójimo y por sí mismos que carecen de la perspectiva necesaria para advertir tanto la fragilidad propia como la ajena. Frígilis podría ser también el *alter ego* de Clarín, un *alter ego* que ha adoptado el distanciamiento que Girard, pero también Levinas o Pierre Bourdieu, han relacionado con la única relación con el prójimo o la única creación literaria de calidad posibles.

Por otro lado, es posible encontrar en la debilidad de carácter de Quintanar la reproducción del tipo literario del marido flemático y falto de voluntad (por ejemplo, el eterno marido de la obra de 1870 de Dostoievski de mismo título). Según Girard, el autor ruso pretende que cualquiera de nosotros entendamos que en la sociedad contemporánea, todos somos el eterno marido. La maleabilidad y la enajenación de Quintanar son asimismo aplicables a innumerables otros personajes de la obra de Galdós, si no a todos. Lo mismo que se ha dicho del marido de Ana se podría decir de su mujer: Ana también “es cómica”, como ella misma admitía. Pero el matrimonio no es el único:

Si en vez de la Historia de la prostitución Paquito hubiese leído ciertas novelas de moda, hubiera sabido que don Álvaro no hacía más que imitar -y de mala manera, porque él era ante todo un hombre político- a los héroes de aquellos libros elegantes. (Alas “Clarín” 2005: 157)

La imitación estética también se da en el vestir de los sujetos que copian a sus mediadores, como Ronzal a Mesía: “volvía a ver la pechera del otro, y volvía él a los chalecos abiertos. Miraba a Mesía Ronzal, y si aplaudía su modelo aborrecido, aplaudía él, pero pausadamente y sin ruido, como el otro” (Alas “Clarín” 2005: 144).

Joaquín Orgaz también imita el discurso de los cómicos de moda en Madrid: “Pues yo sé más que todos ustedes -vociferó un pollo que imitaba a Zamacois, a Luján, a Romea, el sobrino, a todos los actores cómicos de Madrid, donde acababa de licenciarse en medicina” (Alas “Clarín” 2005: 136).

En Vetusta, todos imitan la estética del prójimo. La “blanda cera” del espíritu de Quintanar es la materia informe de la que está hecho el espíritu de todos los vetustenses.

La sátira, tan importante en Cervantes, es un recurso subversivo que solo tiene cabida en la literatura secular moderna y madura. Al igual que pasaba con los libros de caballería en el *Quijote*, en *La Regenta* existe una superación de otros modelos literarios reverenciados, o más bien de cierta lectura de los mismos. En el momento en el que un bufoncillo como Quintanar aparece en una obra como el fervoroso defensor de una convención social y cultural, sabemos que dicha convención ha perdido, o está en proceso de perder, su lugar en el imaginario colectivo de un pueblo. Esto es lo que sucede con el honor de Quintanar, que es el honor del siglo de oro español. Clarín se permite, ya de paso, meter al imperio español en el mismo saco, de forma que se hace patente que su literatura no participa de la mitificación convencional tan conveniente a la hora de promover la estabilidad social.

Con mil amores acogió Quintanar al buen mozo y le expuso sus ideas en punto a literatura dramática, concluyendo como siempre con su teoría del honor según se entendía en el siglo de oro, cuando el sol no se ponía en nuestros dominios.

- Mire usted, decía Don Víctor, a quien ya escuchaba con interés Don Álvaro -, mire usted, yo ordinariamente soy muy pacífico. Nadie diría que yo, ex regente de Audiencia, que me jubilé casi por no firmar más sentencias de muerte, nadie dirá, repito, que tengo ese punto de honor quisquilloso de nuestros antepasados, que los pollastres de ahí abajo llaman inverosímil; pues bien, seguro estoy, me lo da el corazón, de que si mi mujer (hipótesis absurda) me faltase..., se lo tengo dicho a Tomás Crespo muchas veces..., le daba una sangría suelta. (Alas “Clarín” 2005: 385)

Por crítica que sea la mirada de Clarín, o tal vez gracias a ello, *La Regenta* deja testimonio del verdadero avance de la sociedad contemporánea: un humanismo todavía en desarrollo que hunde sus raíces en el abandono de la superstición mítica y la violencia ritual. La clave está en la posibilidad de subvertir lo colectivo para reivindicar al individuo. A la hora de la verdad, Quintanar recupera la lucidez y descubre a la víctima tras la opacidad del honor literario.

De todas suertes, las comedias de capa y espada mentían como bellacas; el mundo no era lo que ellas decían: al prójimo no se le atraviesa el cuerpo sin darle tiempo más que para recitar una redondilla. Los hombres honrados y cristianos no matan tanto ni tan deprisa. (Alas “Clarín” 2005: 692)

Que Quintanar reniegue de la violencia inspirada por su interpretación de la literatura es producto del genio de un autor que ha percibido en el Romanticismo caduco la reproducción de la ancestral tendencia humana a desvincularse de la responsabilidad individual a través de la generación de nuevos ídolos. Esta tendencia es ancestral porque ayuda al hombre a vivir en sociedad y a alimentar su vacío metafísico. Es por ello que lo arcaico puede reaparecer en cualquier momento. Por ejemplo, en nuestra época, en palabras de Girard: “nous assistons à une nouvelle étape de la montée aux extrêmes (...) C’est un signe clair du retour de l’archaïque: un retour aux VIIe-IXe siècles, qui est important en soi” (Girard 2011 : 355). Lo caduco del Romanticismo es también lo caduco del mecanismo sacrificial, pero además de un diálogo con el Romanticismo, en Clarín hay también un diálogo con Cervantes que inscribe su obra en la mejor tradición occidental, la que comprende el verdadero poder de la influencia mimética del prójimo y se interesa por la libertad humana. La labor del novelista *romanesque* es volver una y otra vez sobre la libertad y la dignidad humanas cuando el lenguaje y la sociedad recaen en ancestrales hábitos nocivos.

La société moderne ne produit plus de religieux au sens des systèmes que nous sommes en train d’étudier. Pour une raison que nous ignorons encore mais dont nous parlerons bientôt, le mécanisme fondateur fonctionne beaucoup moins bien qu’auparavant, même s’il n’a pas complètement cessé de fonctionner. Nous parlons de “bouc émissaire” non seulement au sens rituel du Lévitique et des rites analogues, mais au sens de mécanisme psychologique spontané. Aucune autre société n’a jamais été capable, je pense, d’une telle perception. Il faudrait réfléchir sur cette aptitude étrange. (Girard 2010c: 49-50)

Acabamos de estudiar, pues, que el esfuerzo estético de Clarín está relacionado con un posicionamiento ético que queda patente en el desenlace de la obra, determinado por la influencia explícita e implícita del personaje naturalista de Frígilis. Pues bien, *Fortunata y Jacinta* tiene a su Frígilis en el personaje de Jacinta, un producto de la literatura secularizada, desvinculada de lo sagrado arcaico, que solo tiene cabida en un mundo en el que ritos y prohibiciones ancestrales han perdido su capacidad de generar lo sagrado tras un desplazamiento de lo religioso hacia un ámbito antisacrificial. Los fenómenos miméticos y la existencia de víctimas propiciatorias siguen existiendo en el universo de Galdós, pero su literatura, como sucedía en *La Regenta*, es ya capaz de

adoptar una perspectiva en la que se desvincula de los mismos para llamar la atención sobre la dignidad del individuo y de las víctimas.

La relación entre el lenguaje y a verdad también es tratada en *Fortunata y Jacinta*. Resulta curioso que en aquellos momentos clave de la novela en que Jacinta se presenta llena de verdad ante la falsedad de Santa Cruz, con el temor de que va a perder la batalla por no poseer los recursos retóricos oportunos, Galdós utilice los lugares comunes de la mala literatura romántica como obstáculos que bloquean el acceso a la verdad. Podría ser la *mensonge romantique* de Girard en boca de Jacinta. “Jacinta tuvo ya en la boca el ‘lo sé todo’; pero se acordó de que noches antes su marido y ella se habían reír mucho de esta frase, observándola repetida en todas las comedias de intriga” (Pérez Galdós 1984: 463). Galdós se mofa sutilmente de un Romanticismo estético que, como Clarín, pretendía superar. Pero nótese la estrecha relación entre la insuficiencia del lenguaje literario desgastado y la ética. Girard, por su parte, explica la caducidad del Romanticismo en función de la tendencia de esta corriente estética a perpetuar mitos tras los cuales subyacería una perspectiva religiosa arcaica. Detrás de las pasiones desatadas de las obras convencionales que pervivían en el XIX, se escondería la maquinaria arcaica generadora de falsos ídolos y falsos monstruos culpables. El lenguaje desgastado por el uso, vehículo de mentiras sobre una grandeza que no es tal, impide al personaje de Jacinta expresar algunas verdades necesarias sobre la justa repulsa de la violencia cometida por Juanito contra sí misma o contra el prójimo. Como si incidiera sobre la necesidad de regenerar el lenguaje literario para acceder a algunas verdades que para salir a la luz necesitan formas nuevas, Galdós configura a una heroína que imita al Cristo evangélico en su ímpetu subversivo, pero que se encuentra con una barrera en el convencionalismo estético a la hora de denunciar una injusticia: “ella había heredado la aplicación de la palabreja, que ya le disgustaba por ser como desecho de una pasión anterior, y un vestido o alhaja ensuciados por el uso” (Pérez Galdós 1982: 65). Los lectores sabemos que Jacinta no es amiga de *leitmotifs*, heroicidades ni altisonancias.

Juanito Santa Cruz es el príncipe de la comunidad en *Fortuna y Jacinta*, el transmisor de la interpretación que hace el poder de sus mecanismos injustos de contención de la competitividad en la sociedad, con objeto de, a costa de las víctimas, disfrutar de su posición privilegiada dentro del orden impuesto. Él es precisamente el personaje sofista del universo galdosiano, dotado de una facilidad de palabra de la que se sirve para engañar al prójimo.

A nivel estético, la convención también es traicionera en *La Regenta* en el caso del lenguaje adoptado por Álvaro Mesía a la hora de abandonar a Ana. La imitación barata de modelos convencionales de baja literatura, lejos de resultar inofensivos, se utilizan para esconder la verdad y eludir la responsabilidad del individuo en la trama. En este sentido, es fácil comprender su relación con el lenguaje arcaico de lo sagrado, el mito, y el ritual.

Don Álvaro, en aquel papel que olía a mujerzuela, hablaba con frases románticas e incorrectas de su crimen, de la muerte de Quintanar, de la *ceguera de la pasión*. “Había huido porque...”
(...) Todo era falso, frío, necio, en aquel papel escrito por un egoísta incapaz de amar de veras a los demás, y no menos inepto para saber ser digno en las circunstancias en que la suerte y sus crímenes le habían puesto. (Alas “Clarín” 2005: 721)

El vehículo que permite a Juanito y Mesía desempeñar su rol de opresores es el lenguaje engañoso que lo pinta todo más importante, o menos, de lo que es, según lo que convenga, y que no es un verdadero instrumento de comunicación porque oculta la verdad. Es el lenguaje de lo mítico y, por ende, de la literatura que no sería digna de su nombre según la teoría del deseo mimético. Jacinta, cargada de verdad, recela de las formas convencionales al uso porque sospecha que han de participar de la opacidad general con la que numerosos productos sociales disimulan la verdad de su violencia o su injusticia (la convención literaria aquí sería análoga a tabúes, mitos, categorías, lenguajes y filosofías que omiten su fundación en la víctima propiciatoria). Por ejemplo, la mujer de Santa Cruz no duda en dejar en evidencia la insuficiencia de la épica nacional para justificar la violencia. Su marido, evidentemente, toma a Jacinta por simple, fascinado como está por las leyendas de una grandeza que él intentará también superponer a sus infamias, no solo para camuflarlas, sino para intentar hacerlas pasar por heroicas.

- Y qué, ¿qué es? —preguntó Jacinta picada de novelaría—. ¡Ah! Sagunto; ya... un nombre. De fijo que hubo aquí alguna marimorena. Pero habrá llovido mucho desde entonces. No te entusiasmes, hijo, y tómallo con calma. ¿A qué viene tanto *jah! joh!*...? Todo porque aquellos brutos...
- ¿Chica, qué estás diciendo?
- Sí, hijo de mi alma; porque aquellos brutos..., no me vuelvo atrás..., hicieron una barbaridad. Bueno, llámalos héroes si quieres, y cierra esa boca, que te me estás pareciendo al Papamoscas de Burgos. (Pérez Galdós 1982: 75)

Esta conversación anecdótica que a simple vista parece destinada a hacer reír al lector, es en realidad mucho más significativa de lo que parece. En este intercambio de pareceres entre Jacinta y su marido, Jacinta desempeña el papel de Sancho Panza y Juanito el de Don Quijote. Juanito ve héroes donde Jacinta ve a asesinos.

(...) la mitología se refiere incesantemente a la crisis sacrificial, pero solo habla de ella para disfrazarla. Cabe suponer que los mitos surgen de crisis sacrificiales de los que son una transfiguración retrospectiva, una relectura a la luz del orden cultural surgido de la crisis.
(Girard 1995: 72)

El hecho de que una literatura nacional madure estéticamente llevando a cabo una transición desde la convención hacia una nueva convención más moderna nos exige hacernos una pregunta eterna: ¿hacia dónde madura la literatura? Podría tratarse de un recorrido meramente artístico, pero forzosamente debe existir una verdad que los autores más visionarios se empeñen en hacer traslúcida. La opacidad de una convención caduca debe ser opacidad respecto a algo. El principio que guía a los adalides de una literatura puede intuirse mejor en el estudio comparado de diferentes autores consagrados, por eso comparar a Galdós o Clarín con Cervantes a la luz de la teoría de Girard nos ayuda a descubrir lo que el proceso de maduración de nuestra literatura ha ido descartando por accesorio o, al contrario, ha preservado e intentado pulir.

Las respectivas actitudes de Jacinta y de Juanito ante un acontecimiento histórico responden a dos modelos de lectura de la historia: la perspectiva de los vencedores (el mito) y la perspectiva de las víctimas (la narrativa que se atreve a llamar por su nombre la injusticia del sufrimiento de los caídos).

Según Girard, la comunidad reescribe la historia de los procesos victimarios violentos, y es esta reescritura la que da lugar a los mitos más primitivos (los cuentos originarios sobre divinidades, por ejemplo). Girard vincula la implantación de la moral católica, en tanto que hito histórico, con la inclusión de la perspectiva y la narrativa de las víctimas, y con ellas, la aparición de la literatura moderna, cuya modernidad radicará en su capacidad para desmitificar, es decir, para hacer justicia, descorrer velos, e incluir las voces de los desposeídos de este mundo en las interpretaciones de la realidad. Y eso es lo que vemos hacer aquí a Jacinta, que además se nos describe como “picada de novelería”, expresión que bien podría ser utilizada para describir el estado de ánimo que llevó a Girard a escribir un libro de teoría de la literatura titulado *Mensonge romantique*

et verité romanesque (Girard 1961). La novelería que disgusta a Jacinta es la *mensonge romantique* de Girard. “Bueno, llámalos héroes si quieres...” (Pérez Galdós 1982: 75), le dice Jacinta a Juanito, y parece querer añadir “pero no olvides a las víctimas, no dejes de cuestionar a tus héroes, y no busques subterfugios que distraigan del precepto que considera que matar es un pecado”.

Sabemos que la lectura, tan importante en los casos de Emma Bovary y de Ana Azores, es menospreciada por Juanito, en el cual Galdós retrata al hombre dirigido por sus apetitos. Según este personaje:

La lectura es vida artificial y prestada; el usufructo, mediante una fusión cerebral, de las ideas y sensaciones ajenas (...) Decía que entre esas dos maneras de vivir, observaba él la diferencia que hay entre comerse una chuleta y que le vengan a contar a uno cómo y cuándo se la ha comido otro, haciendo el cuento muy a lo vivo, se entiende, y describiendo la cara que ponía, el gusto que le daba la masticación, la gana con que tragaba y el reposo con que digería. (Pérez Galdós 1982: 13)

Juanito no es en absoluto un ejemplo arquetípico de deseo mimético, como no lo es Sancho Panza en el *Quijote*, ni Frígilis en *La Regenta* (pese a que ninguno de ellos se salve por completo de experimentar el deseo mimético). Los grandes personajes, los más interesantes, son los seres excepcionalmente dotados para algo, y Juanito no goza de ninguna cualidad particularmente exacerbada, ni si quiera la del deseo. Podemos entender esa excepcionalidad de otros protagonistas más quijotescos de la novela contemporánea en términos románticos como “grandeza” (lo que nos llevaría a abrazar una lectura romántica de obras como estas dos como el *Quijote* o como *Madame Bovary*), como “indeterminación” (como hiciera Bourdieu) o como “enajenación” (tal y como propone la teoría del deseo mimético). Es curioso que tanto Alonso Quijano, como Emma, como Ana Ozoress sean grandes lectores, mientras que Juanito rechaza la lectura. Tampoco son grandes lectores Jacinta ni Estupiñá, poco propensos al deseo mimético conflictivo y ejemplos de mesura: “no poseía Estupiñá ningún libro, pues no necesitaba de ellos para instruirse” (Pérez Galdós 1982: 51) y “Jacinta no poseía ninguna especie de erudición” (Pérez Galdós 1982: 72).

En *La Regenta*, una vez más, aparece en una gran obra contemporánea occidental la lectura asociada al protagonismo y al deseo mimético, una relación tripartita que en absoluto es casual. Para Girard, una gran obra sobre el ser humano debe ser una obra sobre el deseo mimético, de ahí que sus protagonistas sean escogidos entre los hombres y mujeres más sensibles a la ensoñación idealista y, por tanto, grandes aficionados a la

lectura. La literatura sería además el ámbito natural del deseo mimético, especialmente la literatura que interesa a Alonso Quijano y Emma Bovary, aquella de la que el cristianismo medieval desconfía, aquella que crea mitos mediante la atribución de características divinas a personajes humanos como el caballero andante o el amante ideal de la novela romántica. En la teoría mimética, frente a los vestigios traicioneros del mito, estarían los grandes novelistas seculares modernos. Girard defiende que Flaubert no tiene fe en la cordura de Emma y que Cervantes es consciente de que el caso de Alonso Quijano es un caso de enajenación. En cuanto a Clarín, el novelista subraya en la Ana niña el germen lector de su afición por transfigurar al prójimo.

La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia (...) La poesía épica predomina lo mismo en la infancia de los pueblos que en la de los hombres. Ana soñó en adelante más que nada en batallas, una Ilíada, mejor, un Ramayana, sin argumento. Necesitaba un héroe y le encontró: Germán, el niño de Colondres. (Alas "Clarín" 2005: 85)

Juanito es más bien un hombre satisfecho de sí mismo, entregado al disfrute hedonista, que no ejemplifica ningún conflicto existencial de gran envergadura, más allá de aquellos conflictos que origina en sus semejantes. Evidentemente, la gran literatura trata la insatisfacción, el conflicto y el deseo. Es importante recordar que Galdós no hace de Juanito su protagonista. Para Girard, solo son esenciales los personajes en que observamos esa "fusión cerebral" de la que habla Juanito con las ideas y sensaciones ajenas. Tampoco es Juanito un Fabricio del Dongo, porque su propio autor lo considera incapaz de amar, mientras que el amor de Fabricio por Clélia es altamente apreciado a los ojos de Stendhal. Juanito es una especie de hombre-depredador, sin más interés humano que el de ofrecen un contrapunto a las naturalezas infinitamente más interesantes de Fortunata y de Jacinta.

Aun así, igual que Sancho Panza sucumbe a la ensoñación mimética por contagio en algunas instancias, Juanito pasa unas "fiebres miméticas" en las que toma prestado el Romanticismo en boga para vivir como un hijo del pueblo, "picado de novelería". Tras un período de juventud en el que Juanito renuncia a su autonomía para convertirse en una copia aventajada de sus compañeros de clase, que ostenta su afición a las reflexiones metafísicas porque es lo que hacen todos sus semejantes, el personaje decide abandonar las altas esferas del deseo para vivir la vida del hombre metafísicamente sencillo que

satisface sus necesidades a costa de quien sea necesario y toma y deja lo que la vida le da sin una mayor aspiración de trascendencia. Por eso es poco interesante, porque desea metafísicamente lo justo, principalmente durante la juventud (que es el período de la copia por excelencia). En este sentido, los grandes personajes de la literatura del XIX son los eternos adolescentes, como Ana Ozores o Madame Bovary.

Perdió bruscamente la afición a aquellas broncas oratorias por un más o un menos en cualquier punto de Filosofía o de Historia; empezó a creer ridículos los sofocones que se había tomado por probar que en las civilizaciones de Oriente el poder de las castas sacerdotales era un poquito más ilimitado que el de los reyes, contra la opinión de Gustavito Tellería, el cual sostenía, dando puñetazos en la mesa, que lo era un poquitín menos. Dio también en pensar que maldito lo que le importaba que la conciencia fuera la intimidad total del ser racional consigo mismo, o bien otra cosa semejante (...) No tardó, pues, en aflojar la cuerda a la manía de las lecturas, hasta llegar a no leer absolutamente nada. (Pérez Galdós 1982: 11)

4.4. Contagio mimético en *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*

Pongamos a prueba la importancia de la mimesis en el deseo galdosiano deteniéndonos en el estudio del deseo en Juanito Santa Cruz, el personaje más materialista de *Fortunata y Jacinta*, contrapartida galdosiana de Don Álvaro Mesía, en cuyo deseo sabemos tiene una influencia decisiva y abierta la competencia del Magistral de Vetusta, y la veneración de la ciudad entera por Ana Ozores.

Como veníamos afirmando, Santa Cruz es un personaje definido por el ímpetu de sus apetitos y la falta de control que impone a los mismos. Ello parece indicar que su interés reside en una exacerbada libertad. En el fondo del alma de Santa Cruz no habría más que primario deseo carnal no restringido por variables sociales ni por la moral convencional. Es evidente que Galdós decide resaltar el imperativo fisiológico de Santa Cruz y relacionarlo con la ausencia de valores que lo contrarresten, conflicto que, sin duda, le interesa por derecho propio. Sin embargo, la vivencia del deseo en el personaje no es tan sencilla como parece (no va de Juanito al físico de Fortunata al margen de cualquier otro estímulo). Si Juanito Santa Cruz fuese tan libre o tan autónomo, aunque descrito como un salvaje, resultaría más fascinante para el lector, decididamente más romántico. Galdós, no obstante, hace patentes la pequeñez y la mezquindad del personaje y del origen de su deseo. ¿Podemos encontrar la sombra del otro en la génesis del deseo

en Juanito? Para responder a esta pregunta, remontémonos al primer encuentro de Santa Cruz con Fortunata para intentar desentrañar hasta qué punto la mimesis y la imaginación se superponen a un deseo inicial que por sí mismo, no daría para sustentar tan larga trama.

Pensó no ver nada, y vio algo que de pronto le impresionó: una mujer bonita, joven, alta... Parecía estar en acecho (...) Juanito no pecaba de corto, y al ver a la chica y observar lo linda que era y lo bien calzada que estaba, diéronle ganas de tomarse confianzas con ella. (Pérez Galdós 1982: 50)

Se trata de un encuentro totalmente antirromántico que apela a la naturaleza puramente carnal del amor de Juanito por Fortunata. Sin embargo, su atracción puramente física no es inequívoca. Galdós ofrece incluso una clave interpretativa al lector que invita a pensar que a Juanito, en realidad, el objeto que tiene ante sus ojos le repugna “Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta, pero no; le repugnaban los huevos crudos” (Pérez Galdós 1982: 50). Los huevos crudos repugnan tanto a Santa Cruz como posteriormente lo hará Fortunata cuando se disipe la “ilusión” de la que Juan necesita para enamorarse de ella. La propia Jacinta se lo recuerda a su marido, “te aburríste pronto. Es natural... El hombre bien criado y la mujer ordinaria no emparejan bien. Pasa la ilusión, y después, ¿qué resulta? Que ella huele a cebolla y dice palabras feas...” (Pérez Galdós 1982: 68). Santa Cruz está tan cegado por la ilusión como por el instinto.

El protagonista no queda fascinado por la originalidad de los rasgos de una joven que llama su atención como ninguna otra pudiera haberlo hecho, como sucede en las *rencontres* literarias tradicionales en que se relata la primera visión de la mujer amada que los literatos toman o parecen tomar en serio. En esta *rencontre* de Galdós, Fortunata podría ser cualquiera, cualquier “mujer bonita, joven, alta...”; sin duda debía de haber muchas otras mujeres, hijas o no del pueblo, que reunieran tan raras prendas, que son las que supuestamente atraen a Santa Cruz. Sin embargo, ¿por qué Santa Cruz no se contenta con dichas características en su esposa, Jacinta, que también es mujer, bonita y joven? Galdós convierte este primer contacto en una historia que se prolonga en el tiempo y da lugar a un sinfín de malentendidos y desgracias. La continuidad de Fortunata como amante debe tener una explicación más allá de sus atributos físicos. Galdós pronto caracteriza como “manía” (la manía “de lo popular”) la verdadera razón de la importancia y extensión temporal que cobró el primer amorío de Santa Cruz con Fortunata. Juanito Santa Cruz transforma una atracción física por cualquiera en algo que se parece al amor

porque anda buscando una identidad y es en la alteridad (el pueblo) donde va a buscarla. El deseo de Santa Cruz no es solo carnal, tiene un componente metafísico relacionado con el arte y con la locura (los territorios de lo inefable en el Romanticismo).

Paréceme mentira que yo me divirtiera con tales escándalos. ¡Lo que es el hombre! Pero yo estaba ciego; tenía entonces la manía de lo popular (...) Creo que me volví otro de lo que era y de lo que volví a ser. Fue como un paréntesis en mi vida. Y nada, hija de mi alma: fue el maldito capricho por aquella hembra popular; no sé qué de entusiasmo artístico; una demencia ocasional que no puedo explicar. (Pérez Galdós 1982: 69)

En el primer enamoramiento de Santa Cruz por Fortunata hay algo más que un apetito. Una vez saciado el apetito y disipada la manía, pone fin a sus relaciones con Fortunata y el lector no tiene por qué esperar que se retomen. En su mujer o en cualquier otra podrá ir a buscar Juan el placer físico o la transformación identitaria. No obstante, Fortunata vuelve a su vida, o más bien, Juanito Santa Cruz vuelve a Fortunata, ya familiarizado con una naturaleza que parece ser que le repugna. Esta oscilación inexplicable acrecienta el interés novelístico de su pasión por la protagonista. Para explicar el retorno a la mujer abandonada, Galdós introduce un elemento fundamental de cara a nuestro análisis: la mediación del mejor amigo de Juanito, y la presencia de un rival desconocido que se pasea con su antigua amante. No debemos el despertar del deseo en Santa Cruz en esta segunda ocasión a un nuevo encuentro en que una irresistible atracción física ejerza su efecto sobre el apetito del chico. Se lo debemos a la prolija descripción de un fascinado Villalonga a través de los ojos del cual Juanito construye una nueva imagen de Fortunata. Galdós introduce la escena de la conversación entre los dos amigos con un comentario sobre la intuición de Jacinta respecto al papel que tiene la influencia de sus iguales en la psicología de su marido: “Jacinta no podía ver al dichoso tocayo. Fundábase esta antipatía en la creencia de que Villalonga era el corruptor de su marido y el que le arrastraba a la infidelidad” (Pérez Galdós 1982: 218). Para cerrar esa misma escena, tras desviar la atención del lector hacia los atributos adquiridos por Fortuna durante su separación, que podríamos vernos tentados de concebir como suficiente motivo para que Juanito se lance a buscarla por calles y tugurios, el novelista escoge la inquisición final de Santa Cruz, como un resumen de lo que realmente ha capturado su atención en el relato de Villalonga: “Y aquel hombre... ¿quién era?” (Pérez Galdós 1982: 221).

Jacinta comparte su acertada intuición respecto a la influencia del rival en el nacimiento del deseo del hombre con otro ejemplo de sabiduría femenina en la novela, si bien de muy distinta procedencia social: Mauricio la Dura.

Los hombres son muy caprichosos –dijo en tono de filosofía Mauricio la Dura-, y cuando la tienen a una a su disposición, no le hacen más caso que a un trasto viejo; pero si una habla con otro, ya el de antes quiere arrimarse, por el aquel de la golosina que otro se lleva. Pues digo... si una se pone a ser, verbigracia, honrada, los muy peines no pasan por eso; y si una se mete mucho a rezar y a confesar y a comulgar, se les encienden más a ellos las querencias. (Pérez Galdós 1982: 349)

Clarín resulta todavía más abiertamente cínico en su tratamiento de la *rencontre* amorosa, al menos en el caso de don Frutos, el acaudalado pretendiente de Ana, que “vio a Anita, le dijeron que aquella era la hermosura del pueblo y se sintió herido de punta de amor” (Alas “Clarín” 2005: 120). En este caso, el autor pone abiertamente de manifiesto la influencia del prestigio socialmente atribuido en el nacimiento de la admiración romántica, en la que los atributos del objeto de deseo son lo de menos.

Tanto Clarín como Galdós exploran en las dos obras que nos interesan las diferentes maneras en que los hombres renuncian a su autonomía para entregarse a la imitación del prójimo, fenómeno que según Girard se vería exacerbado en el momento histórico en que la clase media se afianza y las estrictas diferencias sociales de siglos pasados se diluyen. Esta transformación social ha sido descrita a la perfección por Galdós para el caso de Madrid.

Era, por añadidura, la época en que la clase media entraba de lleno en el ejercicio de sus funciones, apandando todos los empleos creados por el nuevo sistema político y administrativo, comprando a plazos todas las fincas que habían sido de la Iglesia, constituyéndose en propietaria del suelo y en usufructaria del presupuesto, absorbiendo, en fin, los despojos del absolutismo y del clero, y fundando el imperio de la levita. (Pérez Galdós 1982: 34)

En los personajes principales se amplifican las consecuencias serias de esta pérdida de autonomía respecto al prójimo en que incurre el ser humano de la nueva sociedad, cada vez más autónomo respecto a las categorías sociales de antaño. En multitud de personajes secundarios, la mezquindad de los intentos por transformarse en quien no son resultan tal vez más evidentes y más cómicos, pero es fundamental

relacionar las experiencias de unos con las de otros, para acceder a una comprensión más profunda del origen de las miserias de los personajes protagonistas. La “manía de lo popular” de Santa Cruz es en todo análoga a la entrega con que Olmedo, el amigo de Maximiliano, se implica en la causa del libertinaje. Olmedo no solo afecta su pillería, sino que terminará imitándose a sí mismo ya sin rastro de convencimiento en la superioridad del papel, por una dependencia de la mirada de los otros.

¿Qué diría la gente, qué los amigos, qué los mocosos, más jóvenes que él, que le tomaban por modelo? Hallábase en la situación de uno de esos chiquillos que para darse aires de hombres encienden un cigarro muy fuerte y se lo empiezan a fumar y se marean con él; pero tratan de dominar las náuseas para que no se diga que se han emborrachado. (Pérez Galdós 1982: 276)

La dependencia del juicio ajeno, precisamente por estar disfrazada de una insumisión total a la norma, rápidamente obliga al lector a desconfiar de una identidad fuertemente diferenciada en Olmedo, comprendiendo lo prosaico de sus desvelos. Girard defiende la idea de que este tipo de personajes cómicos, de poca importancia, no son sino las pistas interpretativas que permiten identificar motivaciones parecidas en los grandes sufrimientos que los protagonistas se dan a sí mismos.

Galdós, en boca de Maximiliano, ofrece su opinión sobre la valía de la pretensión de autonomía, la pretensión de originalidad o de rebeldía, frente a aquella, mucho más positiva, que le ofrece la renuncia a pretender ser menos o más de lo que se es: “No te hagas ordinario –dijo Rubín con bondad. Si no lo eres, si aunque quieras parecerlo no lo puedes conseguir” (Pérez Galdós 1982: 242). En *La Regenta* le sale al pillo de Olmedo un competidor, Joaquinito Orgaz, que vuelve de Madrid hecho un “flamenco” y ostentando una malicia que hace las delicias de su provinciano padre. Si Galdós nos recuerda que Olmedo no es tan malo como pretende (utilizando la palabra *ordinario*, es decir, vulgar pese a sus intentos por distinguirse), Clarín nos informa de que su personaje encanallado depende absolutamente de la moda y de su relación con los otros hombres para construirse su identidad, y de que en realidad el chico es menos tonto de lo que parece pese a *perder* precisamente aquello que pretende ganar con su actitud resabiada: “No era tonto, pero la esclavitud de la moda le hacía parecer más adocenado de lo que acaso fuera. Si en Madrid era uno de tantos, en Vetusta no podía temer a más de cinco o seis rivales importantes (...) algo le tocaba del esplendor que irradiaba el célebre Mesía, flor y nata de los elegantes de Vetusta” (Alas “Clarín” 2005: 137). Resulta significativo

que ambos autores sean prolijos en ejemplos de esnobismos mezquinos y a su vez insistan en la uniformización progresiva de las costumbres, como hace Galdós en el siguiente pasaje:

En su tiempo los novios se quedaban donde estaban, y el único español que se permitía viajar era el duque de Osuna, D. Pedro. ¡Qué diferencia de tiempo!... Y ahora hasta Periquillo Redondo, el que tiene el bazar de corbatas al aire libre en la esquina de la casa de Correos, había hecho su viajecito a París... (Pérez Galdós 1982: 61)

En *La Regenta* hay múltiples casos de afectación burda y dependencia enfermiza del prójimo. Ronzal y Paco Vegallana son dos de los personajes que se distinguen por su imitación del mediador de todos los hombres de Vetusta, Álvaro Mesía. Ronzal hace de su vida entera un homenaje a su rival, a quien le une un sentimiento de odio que nace de una admiración inconfesable. Su condición de reaccionario, y el hecho de que Mesía sea el jefe del partido liberal, parece dejar en muy mal lugar la autenticidad de los ideales de Ronzal, quien íntimamente confía en la superioridad de su oponente político. Don Álvaro reconoce la inferioridad de los atributos de su imitador, a consecuencia de lo cual sus sentimientos hacia el mismo son pacíficos y bien intencionados. Esto demuestra que el odio es inseparable de la secreta admiración por el rival. Como tal tributo velado, la única consecuencia real que puede tener es agrandar la leyenda del mediador.

Sabía el odio que le consagraba el de Pernueces y la admiración de que este odio iba acompañado. Le divertía y le convenía la inquina de Ronzal, gran propagandista de la leyenda de que era Mesía el héroe; y aquella leyenda le era muy útil, para muchas cosas. También había conocido la imitación grotesca del Estudiante –él le llamaba así todavía- y se complacía en observarle como si se mirase en un espejo de *la Rigolade*. No le quería mal. Le hubiera hecho un favor, siendo cosa fácil. (Alas “Clarín” 2005: 145)

Paco Vegallana es la contrapartida positiva del caso de Ronzal. La diferencia de edad facilita el establecimiento de una sumisión más decorosa, y es esta misma aceptación de su propia admiración por Mesía que determina que Paco no convierta a Mesía en su enemigo. Aunque Ronzal intenta acceder subrepticamente a las mujeres desechadas por Mesía (el autor nos deja claro que su motivación para ello es que esas mujeres han pertenecido a Mesía), la idea de “confesarlo” le hace exclamar íntimamente un “antes morir”. Paco accede a las mismas mujeres y por idénticos motivos, pero vive en paz su

condición de segundón: “Mesía más de una vez dejaba en brazos de Paco amores apenas usados. Y Paco, por ser quien era el otro, los tomaba de buen gusto” (Alas “Clarín” 2005: 152).

Clarín alude a la manía persecutoria de Ronzal para explicar este caso de emulación extrema; el autor nos recuerda que Ronzal ostenta un poder político mayor que el de Mesía. La lucha por ese poder político define el siglo XIX en España. Si Ronzal tuviera la independencia necesaria para ello, podría esgrimir de cara a sí mismo tal argumento para reconciliarse con su papel social.

Ronzal era reaccionario dentro de la dinastía, y Mesía, dinástico también, figuraba como jefe del partido liberal de Vetusta que acataba las Instituciones. En todas partes le veía enfrente, pero vencedor. Mandaban los de Ronzal, éste era diputado de la comisión permanente, y sin embargo, entraba don Álvaro en la Diputación, y él quedaba en la sombra. (Alas “Clarín” 2005: 144)

Clarín dice que Ronzal “veía” a Álvaro vencedor en todas partes, no que efectivamente lo fuese. Que el motivo último de la imitación de Mesía reside en lo más íntimo de la conciencia de sus imitadores se hace aún más evidente en el caso de Paco Vegallana, quien no solo dispone de todas las prendas personales y convencionales necesarias para envanecerse sin necesidad de recurrir a su mediador, sino que ni siquiera guarda una afinidad previa en intereses e ideas en función de la cual habría seleccionado a Álvaro. El proceso presenta un orden inverso: explícitamente se nos dice que, en ideas y gustos, Vegallana imita a quien ha conferido prestigio de antemano.

Aquella amistad era como la de un padre joven y un hijo que le trata como a un camarada respetable y de más seso (...) Pero además, Paco veía en su Mesía un héroe. Ni el ser heredero del título más envidiable de Vetusta, ni su buena figura, ni su partido con las mujeres, envanecían a Paco tanto como su intimidad con Don Álvaro (...) y a pesar de esta diferencia de edad congeniaban, tenían los mismos gustos, las mismas ideas, porque Vegallana procuraba imitar en ideas y gustos a su ídolo. (Alas “Clarín” 2005: 151)

Existe, no obstante, y es de crucial importancia su presencia en la obra, un ejemplo de imitación e influencia excesiva del prójimo cuya consecuencia es la renuncia a la violencia y la resolución ética del conflicto: la mimesis entre Quintanar y su modelo Frígilis. Se trata de la “imitación positiva” para la cual, según Girard, solo parecen tener aptitud los niños: “l'aptitude de l'enfant à la bonne mimésis, à la mimésis pacifique, à la

prise d'un modèle qui ne soit pas un obstacle" (Girard 2010c: 426). Bien mirado, Víctor Quintanar tiene todos los atributos del niño grande (sin ir más lejos, una habitación llena de juguetes).

Frígilis había tomado a su querido Víctor, al cabo de tantos años de trato íntimo, a su imagen y semejanza, en cuanto era posible (...) Así, la influencia de la filosofía naturalista de Frígilis llegó al alma de Quintanar por aluvión: insensiblemente se le fueron pegando al cerebro las ideas de aquel *buen hombre*, de quien los vetustenses decían que era un *chiflado*, un tontiloco. (Alas "Clarín" 2005: 410)

La clave interpretativa del comportamiento y la filosofía antimiméticos de Frígilis nos la da el propio Clarín, que hace explícita la diferencia entre este personaje, a quien tampoco se le puede atribuir una identidad impermeable y trascendente, y el resto de vetustenses. Sencillamente, Frígilis "huía del contagio y procuraba librar de él a los pocos que quería" (Alas "Clarín" 2005: 410). Pese a ello, Quintanar le imita en el momento decisivo de la trama, y precisamente por ello, Ana Ozores salva su vida.

- Perdonarla es transigir con la deshonra...
- Eso ya lo veríamos. ¿Tú eres cristiano?
- Sí, de todo mi corazón, más cada día... Como que ya no veo más refugio para mi alma que la religión.
- Bueno, pues si eres cristiano ya veremos si debes perdonar o no. Pero no se trata de eso todavía (...) Y ya ves, antes de matarla hay que ver si tenemos derecho para ello.
- No, yo no lo tengo; me lo dice la conciencia...
- Y dice perfectamente. Ni yo tengo derecho para aconsejarte nada trágico. Cuando te casé con ella, porque yo te casé, Víctor, bien te acordarás, creí hacer la felicidad de ambos... (Alas "Clarín" 2005: 695)

En *Fortunata y Jacinta* encontramos un episodio secundario protagonizado por niños que, como la mayoría de ellos en las grandes obras, guarda relación con la trama de los mayores, ya que alude a la génesis de las diferencias, oposiciones y jerarquías que determinan en interés por los objetos, en el caso de la infancia juguetes o bagatelas, en el de la vida adulta amantes o riquezas. La evidente relación que guarda el juguete con el fetiche (el objeto transfigurado y dotado de un valor simbólico superior a su valor real) no impide que, cuando el escritor describe los mecanismos imitativos que le confieren su valor arbitrario, no podamos establecer un paralelismo entre dicha condición de fetiche

del juguete y la de cualquier otro objeto de deseo adulto, una vez descubierta la similitud oculta entre la psicología imitativa de los niños y la de los mayores. Cuando Barbarita asiste al colegio, participa en una competición por el prestigio entre sí y sus compañeras, hijas de comerciantes como ella, consistente en aportar pequeños objetos extraídos del inventario de sus padres. Los pequeños tesoros de cada casa no son mostrados a las otras alumnas sin más, cada una se esfuerza en avivar el deseo de las otras en base a estrategias de coquetería que estimulan la imaginación del otro: “después de darse mucha importancia, haciendo que lo enseñaba y volviéndolo a guardar, con lo cual la curiosidad de las otras llegaba al punto de la desazón nerviosa...” (Pérez Galdós 1982: 23).

Barbarita resulta vencedora, porque Barbarita es nuestra protagonista y el novelista está introduciendo una excelencia especial en la familia protagonista, ya que es tendencia intrínseca de la literatura el crear héroes. Luego, con esos héroes, el novelista que participe de la intuición mimética sobre el deseo mostrará cómo su especificidad heroica se va difuminando a medida que la trama evidencia una serie de indecorosas similitudes con sus rivales. En cualquier caso, la resolución que da la victoria a Barbarita en este ejemplo de escalada de la rivalidad entre iguales (todas las niñas pertenecen a la misma clase social), nos sitúa en el terreno de la mediación externa, donde la diferencia (aún en base a las excelencias de unos pañuelitos cualquiera) queda fijada y es reconocida unánimemente, poniendo freno a la envidia y calmando la sed de enemistad. Para recordarnos que los adultos no están exentos de participar de los juegos grupales en que el deseo de unos influye en el deseo de los otros generando lo sagrado y lo heroico, Galdós hace a la profesora rendirse ante el prestigio grupal que se acaba de otorgar a Barbarita.

Por último, las dos amiguitas y otras que se acercaban movidas por la curiosidad, y hasta la propia doña Calixta, que solía descender a la familiaridad con las alumnas ricas, reconocían, por encima de todo sentimiento envidioso, que ninguna niña tenía cosas tan bonitas como la de la tienda de Filipinas. (Pérez Galdós 1982: 23)

La crisis de nuestra capacidad de admirar que, según Girard, definiría nuestro tiempo, es una crisis adulta relacionada con la madurez cultural de nuestra época, como demuestra que los análisis de la infancia en la mayoría de los escritores seleccionados en esta obra y en la obra de Girard coincidan en sus enfoques de la psicología infantil, fecunda en admiraciones arbitrarias, pero raramente problemáticas, que anticipan la naturaleza cultural, social, del origen del conflicto ligado a la admiración en la vida adulta,

una vez que el individuo ha sido socializado e inscrito en su cultura, en el caso que nos ocupa, la cultura decimonónica. La socialización del XIX convierte al niño que admira sin complejos en el adulto que se avergüenza de su admiración.

Ya sin acceso al recurso de la imposición de diferencias y jerarquías estrictas en la sociedad, fundadas en rituales, iniciaciones, en lo sagrado primitivo, en el fetiche o juguete, el adolescente occidental del XIX asimila a través de su educación la igualdad (valor occidental fundamental) y ya no podrá confiar en la superioridad intocable de nadie. Desgraciadamente, su naturaleza humana no podrá conformarse con esa ausencia de jerarquía, y antes que ver en sus iguales a iguales efectivos, intentará convertir a cualquiera (también a sí mismo) en un héroe, sin llegar a asumir plenamente la superioridad de dichos héroes para así poder renunciar a la rivalidad y la violencia en la vida adulta. Como resultado, se convierte en un adulto altamente competitivo, huérfano de identidad y con una insaciable sed de diferenciarse (el fenómeno de las redes sociales en el adulto contemporáneo es un ejemplo de la desembocadura de esta deriva cultural).

El universo de la infancia, en cambio, es el universo de la abierta admiración, y los niños, que pueden ser muchas cosas, raramente son mezquinos.

El personaje adulto más infantil en *Fortunata y Jacinta* no es solo el más feliz, sino también el más arcaico. Estupiñá también vive determinado por una mediación externa equiparable a la de Sancho Panza, aunque su héroe en este caso es Barbarita y, por extensión, su hijo. Maestra y aprendiz conviven pacíficamente y disfrutan su relación fuertemente jerarquizada que, no obstante, determina la amabilidad en sus relaciones. Galdós parece querer poner de manifiesto la naturaleza decadente de este tipo de relación en los tiempos que corrían en el XIX español. Los hombres poseen más libertad, son menos serviles y más adultos, porque la sociedad occidental (también la española, con sus particularidades) ha madurado. Girard, como sabemos, atribuye este proceso de maduración a la revelación católica que los países occidentales han asimilado, no en su totalidad, pero sí en referencia al desprestigio de lo sagrado primitivo, en el cual se basaban a fin de cuentas todas las desigualdades sociales, todas las noblezas, todas las instituciones. Estupiñá aún es como un niño dependiente de sus ídolos, con los cuales convive en armonía, porque ha sido enseñado a no desconfiar de su prestigio.

Y estaba tan agradecido de la visita del Delfín, que no hacía más que mirarle, recreándose en su guapeza, en su juventud y elegancia. Si hubiera sido veinte veces hijo suyo, no le habría contemplado con más amor. Dábale palmadas en la rodilla, y le interrogaba prolijamente por

todos los de la familia, desde Barbarita, que era el número uno, hasta el gato. (Pérez Galdós 1982: 51)

Su falta de autonomía es evidente, y él tampoco experimenta mayor necesidad de disimularla. Lo interesante es comprobar como otros personajes que simbolizan los nuevos tiempos renuncian a la autonomía que dichos tiempos modernos les han proporcionado, aferrándose a los que les rodean como a divinidades paganas, a sus posesiones como a fetiches sagrados, exactamente igual que Estupiñá, pero con un componente nuevo en su admiración que es el odio insoportable y la constante insatisfacción (por ejemplo, en el caso de Ronzal y Mesía, o de la criada ambiciosa y perversa de Ana Ozores).

Barbarita le quería mucho. Habíale visto en su casa desde que tuvo el don de ver y apreciar las cosas; conocía bien, por opinión de su padre y por experiencia propia, las excelentes prendas y lealtad del hablador (...) Su posición junto a tan noble familia era entre amistad y servidumbre, pues si Barbarita le sentaba a su mesa muchos días, los más del año empleábale en recados y comisiones que él sabía desempeñar con exactitud suma (...) Tal ascendiente tenía la señora de Santa Cruz sobre aquella alma sencilla y con fe tan ciega la respetaba y obedecía él, que si Barbarita le hubiera dicho: “Plácido, hazme el favor de tirarte por el balcón a la calle”, el infeliz no habría vacilado un momento en hacerlo. (Pérez Galdós 1982: 45)

El mantenimiento de una clara jerarquía entre Estupiñá y la casa Santa Cruz se debe no solo a la diferencia de clases socialmente reconocida entre ambos personajes, sino al “alma sencilla” de Estupiñá, capaz de admirar con fe ciega a su mediadora Barbarita. Estupiñá representa la servidumbre antigua, la “fe de nuestros mayores”, la antítesis de Julien Sorel, ese personaje francés invitado a prestar un servicio más allá de la esfera a la que pertenece, que codicia y desprecia a sus superiores por cuna. La análoga situación de no pertenencia combinada con el acceso a la intimidad de una clase social superior evidencia una diferencia fundamental en el espíritu de ambos personajes de la literatura occidental del XIX. La diferencia entre el “alma sencilla” de Estupiñá y la ambición violenta de Julien Sorel se puede explicar, por supuesto, por un atraso español respecto a Francia en la toma de conciencia de la legitimidad de liberar a los hombres de las diferencias socialmente impuestas. La aguda conciencia de igualdad en Julien Sorel

se traduce en una competitividad violenta, y la pervivencia de la reverencia ante sus superiores en Estupiñá se traduce en una pacífica convivencia.

Más adelante en la presente obra nos detendremos a analizar qué sucedió en España conforme el país fue avanzando en igualitarismo, a través del análisis de obras nacionales posteriores. La teoría del deseo mimético ahonda en la necesidad de que los hombres se mantengan a una justa distancia para poder valorarse en su justa medida. En este sentido, cabe destacar la actitud del ídolo Barbarita ante su discípulo. En *Fortunata y Jacinta*, la distancia que separa a estos dos personajes no impide a Barbarita valorar en su justa medida la bondad del viejo. La mayor cercanía entre los participantes en relaciones de mediación interna propias de sociedades democráticas modernas a menudo ciega a los personajes, incapaces de reconocer la individualidad del que tienen enfrente, por ejemplo, en el caso de Juanito, que es incapaz de asumir la altura moral de su mujer. Tampoco debemos olvidar que Estupiñá, quien, como Sancho, encarna el sentido común, en cuanto se aleja del universo de su mediador comienza a participar de quijotismos como el de tomar los escalones de piedra de su vivienda por el signo de la condición de castillo de su finca:

El ser todos de piedra, desde la Cava hasta las buhardillas, da a las escaleras de aquellas casas un aspecto lúgubre y monumental, como de castillo de leyendas, y Estupiñá no podía olvidar esta circunstancia, que le hacía interesante en cierto modo, pues no es lo mismo subir a su casa por una escalera como las del Escorial que subir por viles peldaños de palo, como cada hijo de vecino. (Pérez Galdós 1982: 48)

Otra hija del pueblo, Mauricia, la amiga de Fortunata (que se conduce como un hombre y participa de la difuminación de las categorías sociales), ejerce una influencia decisiva en el personaje principal femenino. Mauricia es uno de esos entes donde lo sagrado y lo profano se confunden en la imaginación de un personaje. Igual que Ana Ozores se desvía de la verdadera religiosidad a través de la imitación de Santa Teresa, Fortunata se ve alejada de la influencia de lo religioso a partir de una fascinación más fácil, la fascinación con el prójimo de carne y hueso, y más en este caso, en el que Mauricia reúne los atributos de la autonomía divina al saltarse todas las normas, como la Mrs Harry Kember de Katherine Mansfield (Galdós compara a su personaje, de hecho, con el icono de la autonomía romántica del XIX, Napoleón Bonaparte). Otro ejemplo de sabiduría práctica es el de las religiosas de Las Micaelas, que sospechan que la influencia excesiva entre seres humanos es susceptible de ganar mucho terreno a la legítima

aproximación a Cristo, más deseable y más rara. “Las madres desplegaban un celo escrupuloso en separar durante las horas de descanso a las que en las de trabajo propendían a juntarse, obedeciendo las atracciones de la simpatía y la congenialidad” (Pérez Galdós 1982: 363).

En *Fortunata y Jacinta* encontramos un pasaje perfectamente equivalente al de la vasija del barbero con el yelmo de Mambrino en virtud del cual Girard defiende la intuición sobre el mimetismo en Cervantes.

Il suffit de lire, dans Don Quichotte, l'épisode du plat à barbe transfiguré en casque de Mambrin, à cause de la rivalité mimétique dont il fait l'objet, pour comprendre qu'il y a chez Cervantes une intuition parfaitement étrangère à Platon ou à Hegel, l'intuition même qui fait dédaigner la littérature parce qu'elle fait ressortir, de façon comique, la vanité de nos conflits. De même la critique rationaliste de l'époque classique, en Angleterre, celle de Rymer, influencée par les Français, reprochait à Shakespeare de construire ses conflits tragiques autour de babioles insignifiantes, ou même, littéralement, de rien. (Girard 2010c: 28)

El origen de los conflictos en la mimesis de apropiación es algo que, según Girard, está perfectamente claro en Cervantes mientras que en Platón, por ejemplo, permanece oculto, transformado en un terror indefinido en torno al mimetismo que insiste en una dialéctica física-metafísica que no llega a penetrar por completo en el origen del conflicto humano: la copia del deseo del otro con la consiguiente tendencia a la rivalidad en pos de objetos transfigurados. En la obra de Galdós, la apropiación por parte de Jacinta de un niño cuya identidad es origen de confusión cómica, participa de la intuición cervantina que Girard alaba. Estudiemos más detenidamente los aspectos que conducen y definen la confusión de Jacinta y su fallida adopción del supuesto hijo de Juanito.

Es evidente que la capacidad de Fortunata para haber dado un heredero a Santa Cruz no es irrelevante en la vivencia de Jacinta del deseo de darle otro. Jacinta hubiera podido adoptar a un niño en cualquier momento, desesperada como está por ser madre, pero la idea de apropiarse del hijo de su rival la emborracha de deseo y la lleva a ver un parecido entre el niño y su marido que no existe. Galdós nos recuerda que el drama de la infertilidad de Jacinta no basta para explicar su exacerbada infelicidad, apuntando hacia la necesidad de que alguna insuficiencia metafísica, común a todos los hombres, explique mejor la obsesión de Jacinta con lo que le falta que su desafortunada limitación. Encontramos además que esta insuficiencia metafísica tiene lugar en un mundo ficcional donde existe otra mujer que ha dado a luz a un hijo y con quien se disputa a un hombre.

No se puede entender la intensidad del deseo de ser madre de Jacinta sin poner su infertilidad en contraposición con la fertilidad de Fortunata.

De veras que no tenían por qué quejarse de su destino aquellas cuatro personas. Se dan casos de individuos y familias a quienes Dios no les debe nada, y, sin embargo, piden y piden. Es que hay en la naturaleza humana un vicio de mendicidad; eso no tiene duda (...) Pues alguno de los cuatro pordioseaba. Es que cuando un conjunto de circunstancias favorables pone en las manos del hombre gran cantidad de bienes, privándole de uno solo, la fatalidad de nuestra naturaleza o el principio de descontento que existe en nuestro barro constitutivo le impulsan a desear precisamente lo poquito que no se le ha otorgado. Salud, amor, riqueza, paz y otras ventajas no satisfacían el alma de Jacinta; y al año de casada, más aún, a los dos años, deseaba ardientemente lo que no tenía. ¡Pobre joven! Lo tenía todo, menos chiquillos. (Pérez Galdós 1982: 87)

Por añadidura, y este aspecto es fundamental de cara a un análisis mimético, aunque en una primera lectura pudiera ser pasado por alto, no es Jacinta la única que pierde momentáneamente la cabeza para ver gigantes donde solo hay molinos. A Galdós, como a Cervantes, le divierte la capacidad que tiene el hombre para señalar como loco a aquél cuyo delirio está a punto de copiar.

“The contagious nature of metaphysical desire is one of the most important points of novelistic revelation. Cervantes brings this out again and again” (Girard 1976: 98). En Galdós, primero vemos a Jacinta dudar sobre el parecido del niño con Santa Cruz, pero pronto el deseo la convence de que este parecido es real. Galdós recurre consciente o inconscientemente al mismo recurso que Cervantes para evidenciar que la locura del héroe es contagiosa e inespecífica. El origen del error de Jacinta reside en la imaginación de Ido del Sagrario, un personaje que sufre una enfermedad mental evidente para todos, incluida la protagonista, que se compadece de él cuando por vez primera se encuentran. Galdós ofrece un contraste entre los personajes sensatos y los personajes que sufren de enajenación mental para contradecir dicho contraste acto seguido, sugiriendo que la diferencia estable entre unos y otros es ilusoria, y que todos los seres humanos son susceptibles de perder la razón. Además, el autor nos permite comprender que normalmente han de perderla por contacto con la locura ajena. A los ojos de Guillermina, de su suegra primero, de su suegro después, Jacinta se está comportando como una inmadura soñadora que ha perdido el contacto con la realidad. Pronto se manifiesta la

fuerza contagiosa de la imaginación de Jacinta, y uno tras otro, todos esos personajes terminan por hacer suyo el error de Jacinta.

Galdós pone en boca de Barbarita una disertación explícita sobre la naturaleza mimética de la locura (con motivo de este episodio en el que la locura tiene su origen en el deseo) que es idéntica a la lectura que Girard hace del tratamiento de la locura en el *Quijote*. El lenguaje que Galdós cede a Barbarita para que ofrezca su visión sobre el asunto es llano y claro como este personaje literario que, pese a ello, ofrece una interpretación previa y en todo equiparable a la interpretación teórica que hace Girard en el siglo XX. Si en vez de en la literatura francesa, Girard se hubiera inspirado en Galdós, tal vez hubiera escogido como título para su análisis crítico el tajante, inequívoco y castizo “somos monos de imitación” de la matriarca Santa Cruz.

Es que se me pegaron tus ilusiones –replicó la suegra esforzándose en disculpar su error. Dice Juan que es manía; yo lo llamo ilusión, y las ilusiones se pegan como las viruelas. Las ideas fijas son contagiosas. Por eso, mira tú: por eso tengo yo tanto miedo a los locos y me asusto tanto de verme a su lado. Es que cuando alguno está cerca de mí y se pone a hacer visajes, me pongo también yo a hacer lo mismo. Somos monos de imitación... (Pérez Galdós 1982: 213)

5. Trascendencia desviada y narrativa en lengua alemana

Antes de adentrarnos en el estudio de dos obras en concreto (*Helada* de Thomas Bernhard y *El tambor de hojalata* de Günter Grass), nos detendremos primero a recordar algunas de las tendencias de la literatura en lengua alemana del siglo XX y nos plantearemos cómo se relacionan estas con algunos de los presupuestos de René Girard.

Partiremos de un comentario que realiza precisamente el pintor Strauch, protagonista de *Helada*, durante uno de sus soliloquios, que parece contener una crítica a la trascendencia desviada que suponen ciertas pretensiones de la ciencia de su época, susceptibles, según el personaje, de derivar en la megalomanía y en un culto neo-arcaico que erosiona la dignidad del individuo (y que posiblemente contenga también una velada crítica a su hermano).

Dar un paso en una ciencia es dar un paso alejándose de lo milagroso. “La investigación, sin embargo, pretende lo contrario. Lo mismo que, sin embargo, toda investigación pretende siempre lo contrario de todas las demás investigaciones”. Y tampoco todo era tan sencillo.

Pero “la ciencia miente, ese es su principio, y destruye y hace posible la megalomanía, lo maravilloso. La ciencia, en el punto que le está determinado, quiere salir de sí misma. Eso la estimula. Eso merece nuestro apoyo”. El hombre no estorbaba nunca el camino a la ciencia, cuando ella avanzaba saliendo de sí misma para volver a los hombres. Dijo: “entonces, cuando la ciencia haya alcanzado su objetivo, las mascarillas mortuorias se convertirán también de nuevo en hombres”. (Bernhard 1985: 234, 235)

Pero la megalomanía de la ciencia se convierte en la megalomanía del artista en muchas obras literarias en lengua alemana escritas durante el siglo XX. El superhombre de Nietzsche y la filosofía anticristiana del filósofo tienen un efecto en esta narrativa, de forma que surgen multitud de fenómenos de trascendencia desviada en que el artista, que se erige en superhombre absolutamente libre y autónomo, aparece retratado como una figura mesiánica o apostólica, como sucede con Oscar en *El tambor de hojalata*, pero también, por ejemplo, en *El libro de Peter Hille* de Else Lasker-Schüler, en el cual “la autoridad del apóstol Pedro se transfiere a la figura de Pedro la Roca, en realidad Peter Hille, el cual inicia simbólicamente a la narradora en los enigmas del arte” (Hernández y Sabaté 2005: 196). Es interesante comprobar cómo el prestigio y la confianza en el artista mentor que encontramos en esta obra de la autora alemana contrasta con la duda, inseguridad y tormentosa experiencia vital del personaje artístico en otras obras, sin ir más lejos en *Helada*. Lo cierto es que en las obras en las cuales el protagonista es el propio artista, casi siempre hombre, y no el aprendiz de artista, el personaje no vive su autonomía y libertad con la serenidad que la discípula atribuye al personaje de Pedro la Roca en la obra de Else Lasker-Schüler. La situación de exterioridad de la mujer respecto a los centros de prestigio de la sociedad de la época explica esta facilidad para la asunción no-conflictiva de una posición relativa de inferioridad respecto al maestro-artista. Se trata de una relación de mediación externa, atípica para una época de mediación interna, y que es de hecho la misma que estableció esta escritora con su amante y mentor espiritual, Peter Hille, en la vida real. La mediación externa en este caso respondería a la persistencia de la jerarquía real entre mujer y hombre en la sociedad de aquel momento.

Pero en las novelas en que se da voz al artista consagrado, el mentor es siempre un ente velado o una posibilidad que jamás llega a actualizarse. La relación entre maestros y discípulos, mucho más sencilla en la prosa de Lasker-Schüler, aparece velada y teñida de violencia en *Helada* o en *El tambor de hojalata* (excepto en el caso de Oscar y el artista Breba, pero Breba es un enano con atributos de un personaje de realismo mágico, en ningún modo un personaje realista y burgués como Bronski o Matzerath). Sobre el artista

hombre se realizan estudios más centrados en su conciencia individual que omiten la figura del mentor o bien la deforman hasta que nos es imposible reconocerlo.

“La incomodidad del yo dentro de un proceso de socialización que le deforma y limita sus libertades” (Hernández y Sabaté 2005: 199) es uno de los conflictos acuciantes que han identificado Hernández y Sabaté en la prosa de vanguardia en alemán. Según la obra de estas autoras, tanto Peter Camenzind como Unterm Rad de Hermann Hesse “plantean la necesidad de una mayor libertad en el desarrollo personal al margen del sistema educativo” (Hernández y Sabaté 2005: 199), precisamente la opción vital escogida por el protagonista de *El tambor de hojalata*. Los términos en que se define este conflicto, que podríamos ya tachar de tradicionales, convierten a la sociedad en la nueva y temible divinidad que con sus normas y sus tabúes coarta la libertad individual. Esta sociedad asfixiante es la que recibe el testigo del Dios católico del que Nietzsche se había deshecho hacía no tanto, habiendo responsabilizado a la religión católica de la limitación a la libertad individual de la que ahora se culpa a la sociedad.

El marcado antinaturalismo del *Tambor* distingue esta novela de, por ejemplo, las dos obras realistas españolas a las que dedicamos el capítulo anterior, *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, pese a que las tres novelas sean relatos corales costumbristas. Ante el terrible devenir histórico, el artista se repliega en la subjetividad y se desmarca de todo imperativo social.

El subjetivismo de las corrientes antinaturalistas llegó a su forma más radical con el Expresionismo. Para los expresionistas la realidad era indisoluble del yo. Su creación materializaba el efecto anímico producido por el entorno y, dado que la realidad se desplegaba en toda su monstruosidad, el arte solo podía ser pura deformación. Sin embargo, y a diferencia de otros fenómenos vanguardistas, los expresionistas no se limitaron a la mórbida contemplación de la decadencia, sino que adoptaron una actitud rebelde contra el orden patriarcal que les angustiaba; veneraron el fin del mundo apocalíptico como paso previo al nacimiento de una actitud activa y revolucionaria, reivindicaron el espíritu frente a los ídolos de la sociedad burguesa e hicieron de su odio al padre y a la casta militar un estandarte de lucha (...) Lo primitivo suplantó a la civilización, el instinto y la mística turbaron la racionalidad y la revolución tenía que dinamitar el inmovilismo. (Hernández y Sabaté 2005: 192)

La teoría de Girard incluye una crítica al primitivismo porque lo considera germen, precisamente, de la violencia y el mecanismo del chivo expiatorio que horrorizó

a los artistas de posguerra. Girard quita importancia al instinto, que considera insuficiente explicación para la movilidad y los infinitos recovecos de la psicología humana.

No obstante, en la posguerra artística se dio un rechazo al formalismo de preguerra en favor de una vuelta al realismo.

En el programa de la literatura de ruinas la guerra, la muerte, la hecatombe y la supervivencia integran los principales núcleos temáticos de las obras que la constituyen. Los jóvenes debutantes que la representan intentaron superar los problemas reales inmediatos a través de una nueva forma de creación realista, libre de máscaras embellecedoras. (Hernández y Sabaté 2005: 246).

En la siguiente reflexión del pintor Strauch encontramos un interesante paralelismo entre su análisis del uso del lenguaje entre los habitantes de la recóndita aldea de la obra y el devenir de la estética literaria en lengua alemana tras la barbarie.

“Frialdad de sentimientos, sí, con los años se prescinde de todo más radicalmente, desaparecen las florituras en favor de una forma de expresarse más ruda, en favor de la razón... Y no son más que experiencias de la guerra; sabe usted, todo lo que esta gente cuenta se refiere a la guerra”. (Bernhard 1985: 55)

Por otra parte, la herencia cristiana pervive bajo formas nuevas, como en el pensamiento de Rilke, que escoge un modelo ideal de existencia en el cual se suprimen los afectos (el deseo) y el artista se convierte en una figura mítica de marcado ascetismo que solo desde la serenidad de la distancia puede aproximarse con honestidad a la realidad, como el último Proust o como, al fin y al cabo, pretendidamente sucede al místico cristiano cuando se somete al imperativo católico de “amar a Dios por encima de todas las cosas”.

El camino hacia la objetividad es en Rilke un sendero tortuoso. Malte aprende a poetizar su angustia y a desvincularse afectivamente de su entorno. Entre la dialéctica del dolor y del amor que representa la superación de los vínculos emocionales se debate continuamente el protagonista. Con la absoluta supresión de los afectos, con la plena consecución de lo que Rilke denomina *Sachlichkeit* y *Armut* (“objetividad” y “pobreza”), conceptos aquí desmarcados de sus significados habituales, se confirma la transformación del artista en figura mítica. “Objetividad” y “pobreza” en sentido rilkeano obedecen a un estoicismo estético, comparable al estoicismo del asceta, mediante el cual, el artista, apoyado en una estética de la negatividad, logra desprenderse del mundo y de sí mismo para de este modo

poder acceder a la verdadera creación. Escribir recibe entonces un significado místico y el artista encarna un modelo de existencia. Para Rilke son figuras paradigmáticas a nivel existencial aquellas que, como su ideal artístico, logran lo absoluto desprendiéndose del mundo y de sí mismas. Este estadio fue alcanzado por algunas mujeres que a lo largo de la Historia supieron trascender al objeto de sus afectos en un acto de amor absoluto. Es lo que Rilke denomina metafóricamente “amor sin posesión”. (Hernández y Sabaté 2005: 201-202)

Para Girard, este amor ideal que Rilke busca y encuentra en algunas mujeres de la historia es el amor que profesa Mme de Rênal en *Rouge y negro* de Stendhal (Girard 1976), es decir, el amor que no idolatra, capaz de amar al otro por su condición humana, mimética, frágil y dependiente. Por su parte, Rilke también encuentra un modelo en el evangelio para su ideal de amor, en su famosa reinterpretación de la parábola del hijo pródigo.

Incluso en su defensa de la estética feísta, Rilke también podría estar en realidad bebiendo de la herencia neocatecumental que dignifica a la prostituta, al enfermo y al débil, un mensaje denostado por Nietzsche y por la ideología del superhombre, cuya encarnación política más siniestra sería el nacionalsocialismo.

La realización de la estética de lo feo es para Rilke el camino que el artista debe seguir para superar su visión subjetiva de la realidad. De hecho, la lectura que Malte realiza del poema de Beaudelaire *La carroña* pone de manifiesto la posibilidad real de recreación artística de lo feo (...) A fin de superar el partidismo emocional y con el objeto de poder desligar la obra de arte de la limitación que le imponen una visión temporal y espacial subjetivas, Rilke aboga por el reflejo de una realidad que le facilite la “objetividad”: “la estética de lo feo”. (Hernández y Sabaté 2005: 201)

También en su respectiva exploración de lo grotesco recuerdan *Helada* y *El tambor de hojalata*, tal vez sin pretenderlo, a la dignificación católica de la víctima, pese a que encontremos en ellas, especialmente en *El tambor*, una reivindicación de la autonomía absoluta del individuo, que en este estudio consideramos, no obstante, contradictoria y conflictiva en la obra de Grass. En definitiva, en la narrativa en lengua alemana que nos interesa creemos encontrar la conjugación de dos herencias, el mensaje evangélico y el nihilismo nietzschiano, definitivamente interesante por la tensión evidente entre estas dos irreconciliables filosofías que, no obstante, se entrelazan en las dos novelas que nos disponemos a analizar.

5.1 *El tambor de hojalata y Helada* como textos del escándalo

En su obra *Beneath the Veil of the Strange Verses: Reading Scandalous Texts*, Jeremiah L. Alberg, secretario ejecutivo del Colloquium on Violence and Religion (COV&R), la asociación internacional de investigadores inspirados por la teoría mimética, nos invita a reflexionar sobre el fenómeno del escándalo público, sobre la capacidad de algunos textos para producir escándalo, y sobre la cualidad escandalizante del lenguaje. El autor propone la siguiente definición para la palabra escándalo y el adjetivo escandalizante: “The scandalous or scandal, as I use it refers to those events, scenes, and representations to which we are attracted at the same moment that we are repelled” (Alberg 2013: 19-20). Para introducir su objeto de estudio, nos insta a detenernos sobre el pasaje de *La república* de Platón en que Leoncio experimenta el irrefrenable deseo de mirar unos cadáveres en descomposición, a la vez que un fuerte sentimiento de repulsión:

So Leontius's encounter with the corpses is not exactly akin to “rubber necking” as one drives by the scene of a traffic accident. Something else is going on here. Without pressing too hard on this short incident, we can pay attention to details we might have missed. First, the corpses are there not as the result of some accident but rather due to a state execution. (Alberg 2013: 2)

Las dos obras que nos interesan en este estudio, *Helada* de Thomas Bernhard y *El tambor de hojalata* de Günter Grass, incluyen una serie de escenas que guardan un interesante parecido con la que protagoniza Leoncio.

En el caso de *Helada*, en “La historia del acarreador de troncos”, una de las múltiples narraciones anecdóticas, sin aparente relación con el hilo argumental de la novela (ya de por sí secundario) que el pintor dedica a su joven amigo, Strauch descubre el cadáver de un hombre con el que se había cruzado poco antes, y se aproxima para comprobar su estado. La descripción que hace de la escena es grotesca, y se nos dice que produjo una fuerte impresión en él: “No podía quitarme ya ese olor, ese olor a muerto” (Bernhard 1985: 215).

El personaje de Strauch tiene la atención permanentemente fijada sobre el lado más violento de la vida, el más sombrío y doloroso. Por eso no sorprende que seleccione para su exigua audiencia, compuesta del único interlocutor que tiene en el mundo (el joven estudiante de medicina que ha sido enviado a realizar un informe sobre la salud del

pintor en secreto por el hermano de este), la historia de una muerte fortuita acaecida tiempo atrás, que tuvo la poca fortuna de presenciar.

Voy hacia el puente y me encuentro con ese hombre de las botas altas, sabe usted, uno de esos acarreadores de troncos que andan por todas partes en esta época, con sus botas altas brillantes y su gorra de cuero negra y estrecha sobre la cabeza (...) Yo lo miro y me hago precisamente las reflexiones que le he apuntado, y entonces él me pregunta qué hora es: “Las cuatro y media”, digo. Todavía hoy le veo claramente: un rostro joven, carcomido ya, sin embargo; pálido, con estrías de frío. Le pregunto de dónde es, de donde viene, y me lo dice (...) y entonces veo a ese hombre con el que acabo de hablar, a ese joven acarreador de troncos, bajo el trineo: todavía hace algunos movimientos con las manos, pero las piernas están ya rígidas. Está muerto. (Bernhard 1985: 214, 215)

Al igual que Leoncio, Strauch se siente repelido y atraído hacia el cadáver, como en general se siente atraído y repelido hacia el sufrimiento, los estados de descomposición y la enfermedad. No obstante, hay un detalle que diferencia la anécdota de Platón y la de Bernhard, y que sin embargo podría quizás aportar algo al estudio que Jeremiah Alberg ha dedicado a la primera, o más bien a nuestro estudio de la segunda a partir de esta. Para justificar la diferencia que encontramos en la composición de ambas escenas, nos detendremos primero en un detalle del episodio de *La república* que interesara a Alberg.

Leontius says, in fact, and this is the third point, that he ‘saw the executioner with some corpses beside him’. That is, Leontius saw more than the corpses. We do even better to assume that any detail we and others habitually pass over probably has some significance. No one comments on the presence of the executioner. In the text he is called “he who belongs to the people”. (Alberg 2013: 2)

Leoncio no fija su atención únicamente sobre las víctimas de la violencia, sino también sobre el asesino, representante de la colectividad en su rol de verdugo. Los cadáveres ya no son víctimas de una violencia fortuita, sino de una violencia comunitaria que pertenece al pueblo. Este sería el factor escandalizante de la escena para Platón, ya que la osadía de Leoncio supone un enorme riesgo para la estabilidad civil y la conciencia del ciudadano, esto es, el riesgo de que se pueda llegar a atribuir a las instituciones, en representación del pueblo (y por ende a este último), la violencia ejercida contra las víctimas.

Recordemos una vez más que el mito, en la teoría de Girard, es aquel relato cuya función sería diametralmente opuesta a la función escandalizante que tiene mirar a las víctimas y a su verdugo de frente, ya que el mito sería una reinterpretación de la comunidad que sustituye al verdugo y a las víctimas por lo sagrado (en tanto que responsable) y por héroe (en tanto que víctima que no es tal porque su condición es trascendente y por ser, además, culpable), respectivamente. Mirar de cerca a la víctima y a su verdugo sin la protección de la reinterpretación colectiva mítica es escandaloso y subversivo.

Strauch, que protagoniza un episodio similar, también introduce la polis en su historia, y esta vez, el personaje no muestra ningún tipo de reparo en hacerlo. La inmensa diferencia que existe entre la extremadamente temerosa y dubitativa, por no decir reprobatoria, actitud de Platón ante la elección de Leoncio, y la ausencia total de reparos por parte de Strauch (o más bien por parte del novelista Bernhard), merece que nos preguntemos qué ha podido suceder históricamente a nivel del pensamiento y la cultura para que la exposición sin tapujos de las víctimas y los verdugos ya no sea un asunto tan peliagudo para la intelectualidad del XX, encarnada en este caso en nuestro novelista en lengua alemana.

Girard nos diría que lo que le ha sucedido a la raza humana desde tiempos de Platón y que explica que en siglo XX se pueda incluir al mediador, o al otro, en el escenario del crimen, es la revelación cristiana. La exposición que hace Cristo de la injusticia y la arbitrariedad cometida contra las víctimas ofrece al hombre la posibilidad de renunciar a la interpretación colectiva de la violencia y reconocer por fin a la víctima y a su verdugo, erigiéndose así en un nuevo hombre, más responsable y autónomo, si bien menos dúctil ante la institucionalización de su comunidad, lo cual explica el terror de Platón a la confrontación con la realidad no desvirtuada (por el bien de la polis y su funcionamiento interno).

El momento cultural en que se produce la obra que protagoniza el pintor Strauch es un estadio de la civilización occidental marcadamente secular, y al que se ha llegado gracias a la herencia de una cierta tradición que ha contribuido a que se hayan superado las supersticiones sobre las que se cimentaba la ordenada sociedad grecorromana, altamente estratificada. En palabras del pintor Strauch:

¡El Comunismo llegará, se pongan como se pongan! Y, sin embargo, se trata de un valle originalmente Cristiano primitivo. Pero, dígamelo sinceramente, ¿dónde arraiga todavía hoy el Catolicismo, el Cristianismo en general? ¿Dónde? (Bernhard 1985: 200)

Sin embargo, podría tratarse precisamente de la herencia cristiana de su cultura la que permita a Bernhard observar sin escándalo a un paria como Strauch. Una parte fundamental de esta herencia la constituye la labor de novelistas occidentales que, como el Mesías de Girard, han cuestionado la legitimidad de los poderes públicos y de la violencia colectiva, y que reivindicán al individuo, y a la víctima en tanto que tal. No obstante, en seguida veremos que pese a esta superación relativa de los obstáculos al conocimiento erigidos en torno al ritual y al mito, el hombre de la novela de Bernhard, el hombre contemporáneo, sigue recurriendo a subterfugios miméticos y al mecanismo del chivo expiatorio, al sustituir al verdugo de la comunidad por, si es necesario, el primero que pasa.

La anécdota que Strauch vive es descrita, en un primer momento, con términos inequívocos y convencionales: “Ese acontecimiento horrible, sabe usted, quería hablarle de él anoche, pero usted se había ido ya. La historia del muerto” (Bernhard 1985: 213). Pero la prosa de Bernhard, como la lógica de su personaje, pronto desconcierta al lector con un inesperado desarrollo. Tras esa breve introducción, el pintor no aborda directamente el supuesto objeto de interés principal de su relato, el cadáver, sino otra anécdota dentro de esta anécdota sin relación alguna, en apariencia, con lo que se suponía que se disponía a contar. El pintor acaba de referirse a su historia como “la historia del muerto”, pero la hace avanzar haciendo mención al encuentro que tuvo ese día con un grupo de personas desconocidas, que no tienen nada que ver con el accidente ni con la víctima.

Llego hasta el árbol y veo un grupo de personas, que se han vuelto hacia mí, precisamente cuando me vuelvo veo a esas personas; quizá me he vuelto hacia ellas porque ellas se han vuelto hacia mí. Pero me pareció extraño no haberlas visto pasar por mi lado. Cuando, sin embargo, tenían que haber pasado por mi lado, porque si no no hubieran podido estar en el lugar en que las descubrí al volverme. ¿Comprende? Sin duda debo de haber pasado a su lado totalmente sin pensar o profundamente sumido en mis pensamientos. Eran extraños. Según me pareció, no iban bien equipados para el campo. No para esta comarca. Probablemente solo hacían una excursión desde algún sitio. Quizá eran después de todo de la ciudad. Sus ropas eran ropas de ciudad. Se consideraban muy “cultivados”, según me pareció. (Bernhard 1985: 214)

No hay nada “horrible” *a priori* en este grupo de personas ni en su encuentro con las mismas, y sin embargo se pide al lector que les preste atención desde el primer momento. Ese grupo de personas también cierra el relato de la muerte accidental del acarreador de leña, con quien nada tienen que ver, y en esta última instancia, el grupo de turistas es descrito con el adjetivo (“horrible”) que se había utilizado en un principio para definir esta historia, cuando estaba siendo introducida: “Tuve que dar un gran rodeo para no encontrarme con esa gente. Gente horrible, sabe usted, con trajes de ciudad e insistiendo en sus risas con obstinación” (Bernhard 1985: 215).

La anécdota de Leoncio en *La república* está mediada por el verdugo y contada desde el punto de vista de Platón, el narrador, quien, según Jeremiah L. Alberg, juzga el comportamiento de Leoncio como un síntoma de su incapacidad para controlar sus impulsos irracionales (Alberg 2013). En *La república*, la experiencia de Leoncio tiene una significación social. El espectáculo de una muerte que no ha sido interpretada por la comunidad en una manifestación de violencia domesticada como es el ritual solo puede acarrear más violencia para la comunidad. Individuos como Leoncio o Strauch desafían a sus sociedades y suponen una amenaza para ellas, con su empeño de mirar tan de cerca a la muerte del individuo.

Plato suggests by his inclusion of the figure of the executioner in this story that the interpersonal dimension is critical (especially in situations like Leontius's that appear to be purely internal struggles. (Alberg 2013: 2-3)

La estrecha relación que la teoría mimética encuentra entre la violencia y la alteridad, que según el teórico de la religión que acabamos de citar está presente también en Platón, se pone de manifiesto en la narración de Strauch, también mediada, esta vez por un grupo de turistas anónimos, a pesar de que la vivencia de Strauch igualmente habría podido parecer a simple vista “a purely internal struggle”. No obstante, también en su caso, la sombra del prójimo acecha desde el principio durante este contacto entre el pintor y un hombre al borde de la muerte. El relato nos muestra la sombra de la sociedad escondida en la escena del fallecimiento violento.

Strauch yuxtapone su encuentro íntimo y fortuito con un hombre que va a morir con su encuentro fortuito con un grupo de personas percibidas como alteridad escandalizante. El escándalo que encarna el grupo de turistas urbanitas reside

exclusivamente en la mirada de Strauch, quien les odia con un rencor que solo puede surgir de la convicción de que esas personas bloquean el acceso a algo que han prometido, o de la rabia que nos produce el hipócrita que pretende ser algo que no es. Para hacer esta afirmación, nos hemos basado en la dualidad promesa-frustración incluida en otra dimensión del “escándalo” estudiada en la obra de Jeremiah L. Alberg.

Scandal is defined here in a way that makes clear its essentially interpersonal carácter. Although we often speak of scandal as if it were a thing out there, and although we talk about scandals as if they did not involve our reactions to them, this is misleading because scandals depend upon rivalry for their existence (...) Nevertheless, I think that this definition does include our everyday use of the word in that the scandals regularly reported in the news (...) involve a kind of promise of access and then a blocking of what has been promised. The “promised” aspect of the phenomenon points to the relation between the office holder, for example, and the public. The public invests the former with the power to bring certain symbolic realities into existence. The failure to do so need not be scandalous; it could be merely disappointing. It becomes offensive only when there is also an element of rivalry between the holder of the office and the public so that the public can see itself as the “victim” of an abuse of power (...) In other words, only when the public can see themselves, or someone very like themselves, as holding the office does scandal become possible. (Alberg 2013: 5-6)

Es en base a esta interpretación del fenómeno del escándalo que afirmamos que la repulsión que el pintor experimenta por el grupo de turistas responde a la escandalizada percepción por parte del primero de que dicho grupo es portador de algo deseable (tal vez normalidad, corrección, prestigio, civilización, salud) unida a la convicción de que a él se le está excluyendo de la selección de individuos con derecho a disfrutar ese algo. Que las supuestas posesiones del grupo resulten realmente deseables para Strauch es, en realidad, cuestionable y secundario, porque el pintor Strauch pertenece a la categoría de personajes establecida por Girard cuya vivencia del deseo mimético responde al fenómeno de la medicación interna, previamente definido en nuestro trabajo como aquel en el que el sujeto desconfía de la superioridad que no puede evitar, pese a todo, atribuir a su rival, con el resultado de que se redoblan su rencor y sufrimiento. Lo principal en este caso es sin duda la posible sensación experimentada por Strauch de que él tiene prohibido acceder a algo por culpa de sus desconocidos rivales, en otras palabras, la vivencia de la exclusión del pintor por parte de los miembros de la sociedad civilizada. Ante el espectáculo del caos fortuito de una muerte inmerecida, el encuentro con la civilización tiene algo de

escandaloso. Como si el grupo de autosatisfechos turistas de ciudad hubiera fallado en su labor “sacerdotal” de actualizar los símbolos que representa, esto es, una traición a su promesa (existente tan solo en la mente del pintor y en la autocomplacencia que imaginamos en el grupo de urbanistas) de civilizar, racionalizar y contener la violencia del mundo.

La diferencia que deseamos subrayar entre el relato de Platón y el que ahora nos ocupa es que, en el primero, el verdugo es un hombre cuyo único atributo conocido es el rol social que se le ha conferido, el de ejecutor de las víctimas de la sociedad. La culpa reside sin duda en la totalidad de la comunidad, representada en el profesional designado por la misma para acometer el crimen. En el relato de Bernhard, el grupo de turistas que escandaliza al pintor en esta ocasión tiene unos atributos específicos insinuados por el pintor, que hacen que la función de verdugo o culpable recaiga en esta ocasión sobre una categoría simbólica específica correspondiente a un estrato social concreto: la burguesía cosmopolita.

Strauch, como el hombre esbozado por Girard en la teoría mimética, tendería a verter la culpa de la muerte, cualquier muerte, o de la vulnerabilidad humana, sobre el prójimo. El pintor, aficionado a mirar a la violencia de cerca, sigue siendo un ser humano indefenso que ante tan cruento espectáculo, y sin el apoyo de la religión y el rito para contener el potencial destructor de su avivada conciencia sobre la mortalidad y la violencia, recae en el mecanismo psicológico mimético que, para expulsar la violencia de uno mismo, la deposita sobre el prójimo. Es decir, el pintor busca y encuentra a un chivo expiatorio en, literalmente, cualesquiera estaban físicamente cerca en el momento de la muerte del acarreador de troncos. Pero a estas gentes cualquiera, para justificar la necesidad que el pintor experimenta de odiarles y hacerles culpables, les atribuye una serie de características que al pintor le resultan odiosas en las personas (“insistiendo en sus risas con obstinación”, “se consideraban muy “cultivados”). En otras palabras: una vez que la figura ritual del verdugo desaparece del tejido social, el hombre busca y encuentra verdugos por todas partes. El verdugo puede ser cualquiera, especialmente aquél por quien secretamente nos sentimos excluidos.

En el caso de *Helada*, aunque es evidente que la culpa del grupo de turistas existe tan solo en la inflamada imaginación de Strauch, el hecho de que estos improvisados “verdugos” pertenezcan (o imagine el pintor que pertenecen) a una clase social muy concreta responde también tanto a razones históricas y culturales como novelísticas. Abordaremos en primer lugar las razones del primero de estos dos tipos de razón.

El escritor subversivo en lengua alemana, y la crítica tradicional de sus obras, han mostrado una cierta querencia por convertir en chivo expiatorio de la violencia nacional a la clase burguesa (y a la civilización occidental de la cual esta sería el principal adalid). Así fue en el caso de la corriente expresionista de la cual Bernhard es sin duda heredero en cierta medida. A modo de ejemplo, introduciremos a continuación algunos extractos de la obra de Isabel Hernández y Dolors Sabaté sobre literatura contemporánea en lengua alemana:

Así, amenazados por poderes externos que aplastan su libertad, los artistas desarrollan un discurso en el que traducen su desesperación a través de fórmulas estéticas tan dispares que van de lo grotesco a lo místico, de lo absurdo al compromiso social. En consecuencia, el grito expresionista surge de la necesidad de expresar la hecatombe. El Expresionismo sustenta un concepto de arte entendido como lenguaje del mundo interior; el artista expresionista huye de la pasividad y proyecta su yo en las cosas haciendo de cada obra la expresión de su ser. El grupo Die Brücke (El puente) reivindicó un arte guiado por el instinto, desvalorizando de este modo el progreso de la civilización europea y pregonando un regreso a los orígenes a lo primitivo. (Hernández y Sabaté 2005: 178)

Lo interesante de un análisis mimético es que consigue poner de relevancia la relación conflictiva y de dependencia del, ya mítico o mitificado, artista marginal primitivista con esa clase a la que repudia, y permite además encontrar una paradójica atribución de la culpa sobre una clase social concreta, sorprendentemente parecida a la atribución colectiva de la culpa sobre una raza judía que se deshumanizó y demonizó injustamente. El mecanismo es a fin de cuentas el mismo que redundó precisamente en la violencia que se condena en el arte de unos creadores traumatizados por el devenir de su nación.

En el ensayo “*Grandeza*” y “*decadencia*” del expresionismo (1934), publicado en la revista *Literatura internacional* en 1937, Georg Lukács “llegaba a la conclusión de que ninguna de las vanguardias, formalistas y decadentes, constituía, por su origen burgués, una herencia útil para la lucha antifascista” (Hernández y Sabaté 2005: 228). Comprobamos, en el pensamiento de artistas como Lukács, la tendencia a denotar el origen burgués justificada en función de un cierto diagnóstico moral que concluye que la clase burguesa es, al menos hasta un cierto punto, culpable del fascismo.

Hay muchas obras en lengua alemana que preceden a *Helada*, como por ejemplo *El hombre sin atributos* de Robert Musil, en las que los novelistas parten de ideas que

presentan como antitéticas la libertad individual y la pervivencia de cualquier norma social o convención. El único antídoto contra la alienación sería, por tanto, la huida de la sociedad y la marginalización voluntaria.

En el amor que profesa el pintor Strauch a su hermana, o en el amor de Oscar por su madre, encontramos reminiscencias del amor a la hermana Agathe del protagonista de *El hombre sin atributos*. Prestar atención a ese amor por un único individuo que se repite en varios personajes cáusticos de la literatura en lengua alemana de posguerra nos permite descubrir en el artista marginal una necesidad de ser aceptado por el prójimo que persiste, pese a las apariencias, y el papel del ídolo doméstico que se convierte en la religión privada del hombre nuevo. También es recurrente el rechazo por la sociedad moderna y la querencia por lo primitivo. La clase burguesa es a menudo vilipendiada y, directa o indirectamente, culpada de las aberraciones nacionales.

La teoría mimética difiere de presupuestos literarios que inciden en la torre de marfil del artista, como los que encontramos en Buck y su lectura de obras como la de Robert Musil, en la que el crítico pone de relevancia la problemática de la carencia de atributos del hombre y la achaca a una relación conflictiva del ser humano moderno con su sociedad. Girard, por su parte, interpreta esa insuficiente o problemática autonomía individual como una condición apriorística de la existencia humana, que liberada de ataduras ancestrales sigue necesitando de la imitación y la idolatría del prójimo para dotar de contenido a su necesidad metafísica de trascendencia.

Por su parte, cierta vanguardia, y gran parte de la lectura crítica de la vanguardia, convierte en el nuevo chivo expiatorio a la sociedad burguesa, una vez denostada sin empaques la moral católica por Nietzsche, y a partir de la vivencia traumática de las dos guerras mundiales y el Holocausto. Sobre ella vierte la culpa de la coerción sobre una libertad individual en constante situación de riesgo. Girard nos diría que la erosión de la libertad individual es algo que a lo que los hombres se someten por sí mismos una vez que los tabúes y las categorías sociales pierden su capacidad para modelar los parámetros que daban sentido a las existencias individuales de los miembros de una sociedad más primitiva. El nuevo hombre libre tiende a depositar sobre el prójimo el peso de su libertad, pero al comprobar que el sueño de autonomía personal absoluta que comienza con la ilustración no se actualiza en el nuevo ser humano, en ocasiones de forma tan flagrante como en esa Alemania subyugada ante la propaganda nazi, buscará nuevos culpables como la moral burguesa o la católica. El artista de vanguardia y post-vanguardia paradigmático realiza una crítica feroz de dicha moral, dando lugar a análisis críticos

interesantes y certeros (puesto que la sociedad burguesa, lejos de resultar moralmente incontestable, posee todos los atributos necesarios para ser puesta en entredicho). No obstante, lo que solo los artistas más clarividentes, según Girard, consiguen poner de manifiesto, es que, aunque nada obligue al nuevo hombre a someterse a ningún imperativo, este será incapaz de vivir sin el sometimiento a los imperativos del prójimo, ya sean estos los establecidos por la clase burguesa u otros, y cuando haya desaparecido el último vestigio de rigidez normativa social, inventará sus propios ídolos y sus propios credos, siempre dependientes de la sociedad o del otro.

Ya hemos hecho referencia en varias ocasiones al hecho de que la teoría mimética establece que mirar la violencia sin el filtro de una interpretación colectiva de la misma constituye un acto de subversión. Decíamos que, de alguna manera, Strauch parece culpar al grupo de hombres y mujeres cultos y de ciudad de la muerte del acarreador de troncos, aunque no dispone de ningún indicio de que hayan tenido en realidad papel alguno en su accidente, y al lector no se le proporciona ninguna información que permita extraer una conclusión así. Esta forma de introducir al prójimo en el corazón de una minitrama sobre el deseo y la repulsión confluyentes de conocer lo grotesco y lo violento, nos permite lanzar la hipótesis de que el pintor, más allá de mirar a un cadáver por sí mismo, mira al cadáver como un acto que se realiza *contra alguien*. Ello nos permite realizar una analogía entre el papel del personaje subversivo en la trama con el papel del escritor subversivo en su contexto cultural e histórico, que podría escoger lo grotesco y lo desviado de la norma en función de una relación conflictiva con sus contemporáneos, una relación que determina sus decisiones artísticas. En este sentido, la labor del novelista Bernhard sería análoga a la del pintor Strauch, en virtud de la voluntad que demuestran ambos por revelar lo que la clase social del cirujano Strauch se esfuerza por invisibilizar. En el caso del personaje de ficción que protagoniza *Helada*, es posible descubrir en el origen de esta voluntad un origen ligado a la figura de su hermano, lo que nos permite inferir la cualidad dialógica del discurso y el ideario del personaje, que hubieran podido ser interpretados como manifestaciones de un deseo espontáneo si no existiera ese otro personaje omitido. Creemos que es posible, por tanto, cuestionar la espontaneidad del deseo del novelista por recrearse en lo morboso y decadente, que tal vez responda a la necesidad de escandalizar a sus coetáneos y, así, enfrentarse a ellos, pero también a la necesidad de establecer un diálogo con los mismos.

El pintor siente que el grupo de urbanitas representa a una civilización tremendamente hipócrita respecto de su propia responsabilidad ante la violencia. Esta

responsabilidad la atribuye el pintor Strauch (y el artista de vanguardia) a la alteridad bienpensante presumiblemente como recurso para expiar la responsabilidad propia en tanto que miembro de una colectividad culpable. El pintor se ha excluido del grupo social al que por cuna pertenece para mezclarse con los estratos menos civilizados de la sociedad, los pueblerinos de Weng. La reacción que le suscita un encuentro posterior con un grupo de obreros contrasta sobremanera con la que experimenta cuando se encuentra con los turistas de ciudad. El pintor simpatiza con el estrato social al que no pertenece y que no le lleva al escarnio experimentado por la hipocresía que percibe en los turistas acomodados de la anécdota del acarreador de troncos:

De pronto vimos delante de nosotros un grupo de obreros de la central que se dirigían al mesón. Caminaban en silencio y nos saludaron, porque nos conocían, como nosotros a ellos. “Ya ve”, dijo el pintor cuando hubieron pasado, “esos hombres están en el buen camino, son hombres auténticos”. (Bernhard 1985: 199)

No obstante, es importante recordar lo siguiente: lo que desde luego es imposible atribuir al pintor es el más mínimo atisbo de admiración por los obreros con los que simpatiza:

Trabajar allí abajo significaba ya, en el fondo, reventar (...) “La gente está cansada durante toda su vida y es incapaz de algo más elevado. ¡Pero qué es al fin y al cabo lo elevado! Sin perdón, ese hormiguero no es más que un monstruoso desplazamiento de porquería para un proyecto de miles de millones. La verdad es que se pregunta uno si son realmente hombres”, dijo, “los que, a menudo, a las doce menos cinco, cojean hasta aquí y entran cojeando en una cabaña o en la cantina, en el mesón. Los obreros tienen su vaho, y las obras tienen su vaho y la fábrica de celulosa (...)”. (Bernhard 1985: 200)

Por añadidura, descubrimos a lo largo de la trama que su relación con la sociedad de la que se ha autoexcluido, y en especial con el representante de esta, su propio hermano, es una relación estrecha y determinante pese a su aparente desvinculación de la misma.

No tenía una gran opinión de su madre, todavía menos de su padre y, con el tiempo, sus hermanos se le han vuelto tan indiferentes como, según cree, él les ha sido siempre indiferente. Sin embargo, por la forma en que lo dice, resulta evidente cuánto ha querido a su madre y su padre y a sus hermanos. ¡Cuánto cariño les tiene! (Bernhard 1985: 20)

Del mundo del hospital sobre el que reina su hermano, se nos dice, en boca del joven estudiante, lo siguiente:

Se cuchichea con las hermanas. Se dan órdenes a las enfermeras del quirófano y a los estudiantes en prácticas, y de pronto, durante una operación, se cose a los que han muerto, se les saca afuera, “se lava uno las manos”. (Bernhard 1985: 190)

El relato de Bernhard y la perspectiva desde la que se ha escrito tienden a glorificar la exposición cruda de todo lo terrible (una operación diametralmente opuesta a la de “sacar afuera a los que han muerto”, mencionada en el extracto arriba reproducido), y a condenar soterradamente la propensión de la civilización y la ciencia a “lavarse las manos” ante el sufrimiento y la muerte. Lejos de incidir en ambas instancias en tanto que realidades abstractas, fantasmagóricas e inaprensibles, en este relato la civilización y la ciencia tienen a un claro representante vinculado estrechamente con los dos protagonistas: el cirujano que es jefe de uno y hermano del otro. Lo escandaloso del modelo de existencia del pintor Strauch reside en el peligro que conlleva enfrentarse a tal personaje por la posibilidad de contagiarse mórbidamente de la violencia de la que este está tan cerca, así como de su nihilismo y de su implacable cuestionamiento de las instituciones. Este riesgo se hace patente en el hecho de que su hermano el cirujano delegue la legítima labor de socorrer a un familiar en un joven semidesconocido:

¿Observar? Observar a un hombre, eso no lo comprenderían, porque no podrían imaginarse qué significa observar a un hombre, y la verdad es que yo mismo no lo sé (...) ¿Se trata de una persona que no es en absoluto normal? ¿Y te exponen a ti a eso? ¿Por iniciativa del Ayudante? ¿Y con apoyo del Jefe? ¿De un médico conocido? ¿A un peligro así? ¿A un joven? ¿Que ni siquiera es capaz de cuidarse de sí mismo? ¿A ese pintor de ideas confusas? ¿En el que todo es confuso? ¿En el que nada es corriente? ¡Pero eso puede tener repercusiones en nuestro hijo y en nuestro hermano y en nuestro sobrino! (Bernhard 1985: 152 y 153)

El temor que sin duda debe experimentar el cirujano ante la idea de encontrarse con su hermano el paria confiere más poder a este último del que hubiera podido parecer a simple vista. Si no, el propio cirujano en persona podría haber acudido a observar a su hermano por sí mismo. El vínculo entre ambos es más profundo y poderoso del que cabría esperar que uniera a un triunfador con un debilitado paria moribundo.

A la consideración prestada a la toma de partido en favor de la enfermedad (y en contra del médico burgués urbano) en el universo ficcional de *Helada* habría que añadirle, si pretendemos hacer que confluya en nuestro análisis el mayor número de ángulos interpretativos posible, la consideración de una serie de referencias a la literatura contemporánea en lengua alemana. Por ejemplo, la fascinación por la enfermedad del pintor Strauch tiene un antecedente literario en el Castorp de *La montaña mágica* (Mann 1924), quien “desarrolla una fascinación decadente por la enfermedad hasta llegar a la convicción de que esta refina al ser humano y que necesidad y salud son una misma cosa” (Hernández y Sabaté 2005). Este deseo del artista de vanguardia de mirar a la muerte de cerca transgrediendo el tabú que pesa sobre la misma nos lleva de nuevo a considerar el escándalo como acto de subversión contra los imperativos de una sociedad que mira para otro lado

En definitiva, hay escritores contemporáneos, entre ellos Bernhard, que se han embarcado en la búsqueda de la verdad más allá de los valores comunitarios y de las prohibiciones y subterfugios que preservan la estabilidad de la polis. El problema que encuentran críticos miméticos como Jeremiah L. Alberg en este posicionamiento en pro de la exposición pública de lo que avergüenza al orden civilizatorio es que suele redundar en una nueva atribución de la culpa, todavía mimética e idólatra, sobre ciertos miembros de la sociedad en concreto, en vez de sobre el ser humano en su esencia, o sobre uno mismo.

Para comprender mejor esta acusación sobre las corrientes de pensamiento y arte aficionadas al escándalo, acudiremos a la crítica del pensamiento de Rousseau realizada por este estudioso de la teoría mimética. En ella, Alberg acusa a Rousseau de hacer apología del escarnio público de los corruptos del estrato social que se autoatribuye la potestad sobre la razón y la civilización, con la legítima intención de evitar la hipocresía, pero con el nefasto resultado de convertir una vez más al ser humano individual en el ídolo vilipendiado alienado y utilizado como medio para un fin social, con lo que ello conlleva en términos de erosión de la dignidad humana del individuo.

Rousseau's conclusion, although he never states it, would be that under certain circumstances scandal is indeed necessary (...) Rousseau, however, “sees” that what is revealed in the Cross is the identity of Christ with the scoundrel on the rack. He cannot accept this identification because truly understanding that Christ is the scoundrel on the rack is to accept the forgiveness of the victim and to annul the scandal. (Alberg 2013: 50-51)

En una sociedad de posguerra, el pintor Strauch parece indignarse ante la autocomplacencia ajena, aunque sin hacer ningún alegato político ni posicionarse en contra ni a favor de nadie. Su personaje está demasiado aislado como para tomar partido. Sin embargo, el autor nos hace partícipes del escándalo que el personaje siente cuando se encuentra con ese grupo de turistas sobre el cual extrae conclusiones a todas luces subjetivas (sobre sus pretendidas hipocresía y altanería), y relacionadas con el trauma familiar personal del personaje y en concreto con la figura de su hermano, como única información que podría ayudarnos a interpretar el motivo de su disgusto. Su observación, al hilo de los trágicos acontecimientos, nos permite interpretar que el principal motivo de su repulsa es el contraste entre la realidad del sufrimiento de la gente humilde y la “obstinación” risueña de los estratos más altos y “cultivados” de la sociedad.

La indignación, en apariencia injustificada, que produce en Strauch la visión de un grupo de inocentes urbanitas podría estar relacionada con la rivalidad con ellos que alimenta su necesidad de escandalizarles, de hacer algo que niegue o anegue sus risas, como descubrir el rostro de un cadáver en esa misma montaña que han escogido para su paseo dominical, un impulso, sin duda, relacionado con la llamada o el rol del artista tal y como los entendiera Baudelaire.

Strauch perteneció una vez a esa clase, hasta que se autoimpuso el destierro. Pero su vivencia del encuentro con sus ex acólitos está definida por el rencor. El pintor se escandaliza ante la alegría y la satisfacción de los paseantes. Para que exista tal escándalo, es necesario que subyazca una rivalidad latente, basada en el prestigio concedido por la parte que odia a la parte odiada. El pintor queda así inmediatamente inscrito en el ideario de su época, el mismo del que se desvincula, y este es el ideario que ha confiado en la cultura y en la razón y las ha admirado y, posteriormente, vilipendiado. El pintor se resiente de su expulsión de la sociedad de la que reniega. Su necesidad de revelar la muerte y el dolor es un diálogo con la sociedad civilizada de su tiempo, una reacción que solo puede nacer de una relación marcada por el dolor de saberse rechazado, y por la indignación ante la indiferencia burguesa de cara a la suerte del individuo.

Pese a ello, muchos críticos, como Ben Marcus, han creído ver en Bernhard un completo desinterés por los conflictos intersubjetivos:

His project is not to reference the known world, stuffing it with fully rounded characters who commence to discover their conflicts with one another, but to erect complex states of mind –

usually self-loathing, obsessive ones – and the set about destroying them. (Marcus 2006: 88-94)

Por el contrario, nosotros nos atrevemos a defender que el protagonista de *Helada* sí participa de un conflicto con el prójimo. El pintor Strauch no es solo el escenario de “estados de conciencia complejos” o de un “odio contra sí mismo” autónomo, orgánico y que nace al margen de lo social. El pintor reflexiona sobre su ambivalente relación con la sociedad: su pertenencia a la misma y su profundo odio por ella, que se transforma en un odio hacia sí mismo igualmente profundo.

Para nuestro estudio, hemos considerado pistas interpretativas sobre el papel del otro en *Helada* cada introducción del personaje “civilizado” en la trama, especialmente en el papel fundamental que se le proporciona a lo largo de toda la narración al personaje del hermano cirujano de Strauch, que ni siquiera participa de los acontecimientos narrados.

Ocurre que resulta mortal algo que hubiera debido ser mortal. Ocurre más a menudo de lo que se cree. Fuera de los muros del hospital. No se filtra nada hacia fuera que pudiera tener consecuencias devastadoras. Él, el Ayudante, sabe cómo hablar: con el Jefe, con éste o aquél, con los pacientes. El tú le viene fácilmente a la boca, pero no significa mucho. Se le atribuye una mano tranquila. También por los que participan en las operaciones. Más habilidad cortando que cosiendo. Audacia. Resolución donde otros pierden el tiempo. Si alguien muere, la causa no le interesa ya. Amante de la caza, es enemigo del reino intermedio, del arte. Lo que hacía su hermano no fue para él siempre un horror. Lo académico se ha desarrollado en él todavía más. Odia la Estética. Igualmente los sueños. Parece que no hubiera sufrido nunca. Se puede observar en él un orgullo atlético cuando sale del hospital. Los domingos va a la iglesia. Se guarda de creer más de lo que está mandado. Los comunistas acuden a él, porque nunca se ha burlado del comunismo. Se habla de “operaciones espectaculares” suyas, como las desea todo médico con el tiempo. De boca en boca pasa por ser alguien para quien la terapia no es ya una maraña (...) De él procedían incluso observaciones como: “Sondear lo fantástico de la fantasía...”; “gritos que no tienen causa” o “la palabra dulzura, que siempre se repite. No es un exaltado. No es un aguafiestas, porque no participa en fiestas. ¿Un macizo montañoso? Para mí sí. Lugares que nadie ha visto aún, donde nadie se ha instalado aún. Causas secretas que están ahí expuestas. El cirujano, el capaz. El pintor, su hermano, el incapaz, pienso yo. (Bernhard 1985: 191)

En la descripción del hermano de Strauch hecha por el estudiante en prácticas encontramos, en pequeñas dosis que solo es posible valorar en su justa medida en una

tercera o cuarta lectura de la obra, la enumeración de los atributos del cirujano que lo distancian irremisiblemente de su hermano pero que, por el contrario, son precisamente los que los aproximan en tanto que ejes estructurales de la trama. Lo que es más, la oposición extrema entre ambos personajes está teñida de interesantes contradicciones, como aquellas que el estudiante deja caer en la descripción del personaje del hermano arriba expuesta. El ayudante nos dice que del cirujano “procedían incluso observaciones como: ‘Sondear lo fantástico de la fantasía...’; ‘gritos que no tienen causa’”, que por su contenido, lirismo y causticidad podrían, a todas luces, haber sido proferidas por su hermano el marginal. La identificación entre los dos hermanos destruye el maniqueísmo afectado de la estructura de la obra (que contrapone a los dos Strauch en tanto que opuestos) y hace de su lectura una experiencia mucho más interesante.

También descubrimos, por un procedimiento lógico negativo, que el cirujano desprecia profundamente la labor artística del pintor, que es mucho más que una profesión para este último: “Lo que hacía su hermano no fue para él siempre un horror”. Al tiempo que hacemos este descubrimiento, realizamos un segundo de comparable relevancia: que en algún momento en su existencia, el abismo entre los dos no era tan abrupto como en el momento narrado.

La trama de *Helada*, sin duda atípica, se erige sobre estas fallas y fracturas que, en vez de desvincular definitivamente a los personajes, los unen para siempre en tanto que opuestos y, probablemente, en tanto que construcciones identitarias que han dependido la una de la otra durante su gestación. Las aproximaciones entre ambos nos interesan porque podrían intensificar la interdependencia y la similitud entre ambos pese a la aparente brutal diferencia que los separa. Ello nos permitiría elucubrar que la radicalidad identitaria de ambos sujetos (lo absolutamente civilizados y caóticos que resultan respectivamente) podría tener en su germen un desmedido interés por diferenciarse el uno del otro a través de la afectación de características opuestas entre quienes tal vez, en el fondo, se parecieran más de lo que quieren admitir ante sí mismos. El estudiante en prácticas, en ocasiones, parece compartir esta intuición nuestra:

De vez en cuando oía una palabra que él decía, de forma totalmente incomprensible, no podía responder cuando me preguntaba algo, porque en el fondo solo se hacía preguntas a sí mismo. Me dijo imperiosamente: “¡Párese cuando le pregunto algo!”. Yo me paré. “¡Venga aquí!”, me ordenó. De pronto descubrí (por la entonación, me di cuenta en seguida: solo *yo* tengo la posibilidad de descubrirlo) una similitud con su hermano. (Bernhard 1985: 238)

En última instancia, toda la violencia y desesperanza informes de la vivencia subjetiva del pintor terminan por ser arrojadas con violencia al rostro de su hermano ausente. Este es el único clímax narrativo real de la trama urdida por Bernhard, en la cual, pese a la opacidad de su prosa, se establece una tensión mimética (fundamentalmente por su naturaleza conflictiva) entre las figuras rivales por antonomasia (los hermanos, cuyos nombres de pila son obviados) que culmina con una acusación hacia uno de ellos con objeto de un pasado episodio de violencia. Al final de la obra, se nos dice finalmente que el hermano del pintor ejerció violencia contra él.

Ya de niño fue agredido. Y, de hecho, por usted. ¿Sabe usted algo de eso? Su hermano es opuesto en todo a usted y, a partir de ahí, otra vez opuesto. Usted es su hermano, usted no lo es... (Bernhard 1985: 378)

El enviado del cirujano toma partido en favor del pintor y lo presenta inequívocamente como víctima, una acusación que el pintor nunca hace explícita. *Helada* es una investigación soterrada en pos del culpable del desmedido sufrimiento de su protagonista, en la que el estudiante en prácticas ejerce de detective.

La civilización, en la teoría mimética, es el custodio de la mentira sacrificial, una maquinaria perfectamente engrasada que vive ajena a su propia violencia. El personaje civilizado de *Helada* es un cirujano perfectamente integrado en su sociedad al que se hace un llamamiento a enfrentarse a su propia violencia, la que ha ejercido contra su hermano. Este personaje delega tal imperativo moral en su subordinado. La violencia que ha ejercido el cirujano es corporal, una violencia primaria, pero también misteriosa e indirecta, como resultado del tratamiento que da la pluma de Bernhard a sus temas. Son estas características las que, pese a dificultar la lectura, la hacen tan sugerente, y las que nos permiten conjeturar con una dimensión histórica en la acusación contra el cirujano y ver en ella también la sombra del holocausto judío, de las dos guerras, de la violencia del siglo XX. *Helada* es también una acusación contra la civilización que hunde sus raíces en la acusación colectiva contra la raza judía. Esta acción-reacción no deja de resultar problemática, como veremos más adelante. En cualquier caso, al final de la narración, la autonomía y voluntariedad del proceso del aislamiento familiar y social del pintor es puesta en entredicho al hacer que nos replanteemos el papel que su hermano ha tenido en el mismo.

Retomemos ahora la obra de Günter Grass. Nos detendremos sobre la escena de *El tambor de hojalata* en que la madre de Oscar es obligada por su marido a mirar de cerca el terrible espectáculo de la extracción de una cabeza de caballo muerto de las anguilas que Matzerath quiere cocinar y comer:

(...) fue un Viernes Santo cuando fuimos a Brösen y luego a Neufharwasser (...) Y cuando aquel individuo de Brösen tiró de la cuerda hasta que se acabó, revelando por qué le había costado tanto halarla del agua salobre del Mottlau; cuando mi pobre mamá puso entonces la mano sobre el hombro y el cuello de terciopelo de Jan Bronski, porque ya se le había venido el queso a la cara y quería marcharse, y sin embargo tuvo que mirar cómo el individuo hacía rebotar la cabeza del caballo sobre las piedras y cómo las anguilas verdes más pequeñas salían por entre las crines (...) No por Jan Bronski, claro, porque este les tenía miedo [a las gaviotas] y se tapaba con las manos sus azules ojos asustados; tampoco hicieron caso a mi tambor (...) Pero a mi pobre mamá todo aquello le era indiferente, porque ella solo quería vomitar (...) porque estaba ya harta, no solo de la anguila, sino también de la vida y, en particular, de los hombres y tal vez también de Oscar (...) y se hizo enterrar en Brenntau. (Grass 1999: 603-604-605)

Al fin y al cabo, en una obra formalmente atípica como *El tambor de hojalata* también hay un clímax narrativo y un elemento lúdico en la manipulación por parte del autor de las expectativas del lector en torno a un elemento clave: la responsabilidad de Oscar y del resto de personajes principales ante diferentes crímenes. En la segunda parte de la obra, Oscar vuelve sobre sus pasos y retoma multitud de escenas que ya narrara en la primera para, esta vez, culpar a unos y otros de las experiencias más duras que de niño presenció. Cuando aborda de nuevo la muerte de su madre, que jamás se repuso del efecto que tuvo sobre ella una escena de violencia descarnada contra los animales (contemporánea en la cronología de la novela a los horrores que estaba cometiendo el nazismo), Oscar atribuye a Matzerath la culpa de la misma, por haberla obligado a “mirar” el tipo de realidad de la que ciudadanos sensibles como ella intentan mantener apartada la mirada. Como Leoncio, como Strauch, como el joven aprendiz que es enviado a asistir a la progresiva desintegración del pintor, la madre de Oscar ve demasiado de cerca un espectáculo que es incapaz de sobrellevar. Grass también incluye el tema recurrente que ahora nos ocupa: el dilema entre mirar y no mirar, que una vez más aparece entremezclado con el tema del reparto de responsabilidades.

Hemos de insistir, por tanto, en lo siguiente: en las dos obras que nos ocupan, el suspense de la trama se construye en torno a una misma cuestión: responsabilidad ante la

violencia y toma de conciencia ante la misma, y creemos que esta coincidencia enclava a ambas obras en una modernidad traumatizada por la culpa colectiva, pese a la aparente obsesión por la subjetividad y el aislamiento social de sus protagonistas.

La infancia obstinada de Oscar, su aislamiento perfecto, queda desmentido cuando admite su culpa ante la muerte de su supuesto padre Matzerath y de su padre Bronski. Como el hermano del pintor, Oscar ha ejercido violencia contra un miembro de su familia, cuando puso la insignia del partido nazi en la mano de su progenitor porque no le quería. Hasta ese momento en la trama, Oscar nos había hecho creer que su relación con Matzerath se caracterizaba por la indiferencia. Pero la indiferencia no explica este asesinato alimentado por el odio, y es interesante comprobar hasta qué punto, cuando Oscar renuncia a su personaje infantilizado, tanto el personaje como la propia novela se humanizan. La historia de Oscar es finalmente una historia de clásico odio parricida pasada por el filtro de un vanguardista de espíritu *blasé* propio de la posguerra, retratado, por otra parte, magistralmente en la misma novela, por ejemplo en la actitud de la clientela artística del café intelectual de la época:

Los parroquianos: comerciantes, médicos, abogados, artistas y actores, periodistas, gente del cine, deportistas conocidos, altos funcionarios del Estado o del Municipio y, en resumen, todos cuantos hoy en día se dicen intelectuales sentábanse allí con sus esposas, sus amigas, sus secretarias, sus decoradoras, así como también con amiguitas masculinas (...) Esforzábanse por iniciar una conversación, pero sin conseguirlo; los mejores propósitos naufragaban sin llegar a tocar los verdaderos problemas; de buena gana habríanse soltado, diciendo de una vez por todas la verdad, descargándose el hígado, el corazón, los pulmones, dejando de lado toda reflexión, para exponer la verdad sin tapujos y mostrarse al desnudo; pero no era posible. (Grass 1999: 637)

Para entender la dimensión de la rivalidad y el amor-odio entre miembros de una misma familia, remitámonos a las observaciones del propio Oscar. En la que reproducimos a continuación, el narrador tacha de afectación la indiferencia que caracteriza su actitud durante la primera parte de la obra:

El que sí me hacía sufrir era mi hijo Kurt, el cual, inventando columnas de cifras y anotándolas en el papel, afectaba no verme, exactamente del mismo modo que yo había afectado no ver por espacio de tantos años a Matzerath. (Grass 1999: 538)

Es comprensible que en el escritor de posguerra alemán encontremos un cuestionamiento indignado de la autocomplacencia de la civilización occidental, más en concreto de la clase media alemana, e incluso de la razón misma, el dogma que no pudo mitigar ni prevenir el horror de las dos guerras mundiales. Sin embargo, son aquellos momentos en los que los personajes marginales se identifican con la sociedad burguesa de la que aborrecen, y cuando ponen en entredicho su propia autonomía y su papel en la violencia colectiva, precisamente los momentos en los que las obras se revisten de mayor interés.

El nihilismo de la prosa alemana finisecular y de entreguerras ha sido ampliamente tratado por la crítica, por ejemplo en el caso de la prosa de Alfred Andersch:

Influido por el existencialismo sartriano, Andersch entiende que la condena a la libertad del ser humano es el punto de partida para un compromiso político. Para él la creación lleva implícito un acto de libertad con el que el artista sobrepasa la ideología normativa y demuestra su compromiso. Para Andersch la experiencia de cómo se iban desarrollando los acontecimientos en la posguerra no debía desembocar en la resignación o en el reconocimiento de la impotencia, por lo que, en su caso, la alternativa a la decepción y al pesimismo se materializaba en una filosofía de la libertad de raíces existencialistas. (Hernández y Sabaté 2005: 249)

A la luz de la teoría mimética, podemos ahondar ahora en el tema de la libertad individual y en la relación que se establece entre el personaje que se desvincula de la razón, del mundo, de la sociedad burguesa bienpensante, y los hombres y mujeres que simbolizan en su mente dichas entidades.

Nos detendremos de nuevo, de cara al estudio de otra escena de *Helada*, en la afición por lo grotesco del pintor, su repulsión y atracción ante la muerte y la violencia, que la sociedad se esfuerza por camuflar, domesticar e ignorar. En esta afición desmedida por lo negativo creemos encontrar dos vertientes, la primera de ellas, la compasiva, el amor por la verdad y el reconocimiento de la víctima, del sufrimiento del otro, que caracterizan al pintor. La otra vertiente es la voz de la civilización integrada en su conciencia, que enseña que es peligroso e indeseable descorrer el velo que cubre la incómoda verdad sobre los fundamentos mismos de la sociedad. El pintor se escandaliza por la prohibición social de descorrer ese velo mientras que la propia sociedad se entremezcla a diario con una violencia extrema (como también el cirujano se entremezcla a diario con el sufrimiento de sus pacientes, sin que le afecte), especialmente en el caso

de las guerras recientes que enmarcan la narración. El pintor, por su parte, es un escándalo para la sociedad que su hermano representa, como resultado de su empeño en violar la connivencia exigida al hombre civilizado de evitar verter una mirada demasiado directa sobre la víctima.

Cuando comparte con el estudiante la historia de la cuadrilla de ladrones de ganado, él mismo se pregunta por la atracción y el horror que siente ante tan truculento espectáculo, análogos a la atracción y el horror de Leoncio: “Incomprensible por qué el escenario del delito no solo me atraía, me atraía con el horror natural, sino que podía atraerme también por sí mismo” (Bernhard 1985: 260).

En esta historia de cualidades pictóricas donde sin orden ni concierto aparente se encadenan pensamientos y escenas diversas, es cuanto menos interesante encontrar una tercera variación sobre el tema de la curiosidad *voyeurista* ante el cadáver de un extraño. El pintor, en uno de sus paseos, tropieza con un vagabundo al que en un principio toma por muerto. Su reacción es otra vez una combinación de atracción y aprensión similar a la que experimenta Leoncio:

Como había supuesto que el hombre estaba muerto, había intentado darle la vuelta con el bastón para verle la cara, “porque el hombre estaba echado sobre el vientre. La verdad es que siempre se les quiere ver enseguida la cara”, dijo el pintor (...) “oh”, dijo al parecer el vagabundo, “solo me he hecho el muerto, solo quería ver cómo reacciona un hombre que encuentra a otro, echado en el camino en medio del bosque y en medio del invierno, tendido, y de hecho sobre el vientre, como un muerto”. (Bernhard 1985: 222)

Las palabras del vagabundo expresan una motivación aparentemente absurda que si es puesta en relación con el planteamiento mismo de la novela cobra una dimensión sugerente, ya que al fin y al cabo el estudiante en prácticas es también un hombre que se encuentra en el pintor Strauch a otro “echado en el camino (...) en medio del invierno, tendido”, prácticamente muerto, con un discurso suicida, y en cualquier caso tan enfermo que todo en él rezuma muerte, tanto física como espiritual. Sus palabras también son reminiscentes del potencial destructivo que tienen algunos espectáculos, como el que la madre de Oscar presencia en *El tambor de hojalata*, que de hecho acaba con el personaje, y que entronca con el de Leoncio en Platón:

A look at the victims of violence seems to promise access to some deeper mystery, yet Leontius also knows that simply gazing at the corpses will tell him nothing. Still, he cannot look away. (Alberg 2013: 2)

Y el estudiante, como el pintor Strauch ante el vagabundo del bosque, cede a la tentación de escuchar el discurso de un moribundo, se atreve, no sin reticencias (al igual que el pintor, que asegura que hubiera podido darle un ataque al descubrir al falso muerto), a “verle enseguida la cara” a su objeto de estudio. Es posible extraer un comentario sobre la compasión en el encuentro de Strauch con el hombre echado al borde del camino, especialmente si estudiamos el episodio a la luz de una comparación con la parábola bíblica del buen samaritano, a la que nos puede remitir sin demasiada dificultad.

Tanto en la escena de *La república*, como en la de la muerte de la madre de Oscar en Günter Grass, como en las del acarreador de troncos, la de los ladrones de ganado y el vagabundo al borde del camino de *Helada*, y especialmente en esta última, encontramos una interesante analogía con la parábola bíblica del buen samaritano, de la cual Jeremiah L. Alberg hace una relectura relacionada con el escándalo y el mecanismo del chivo expiatorio:

Perhaps the place to start is to pay attention to the violence that begins the story (...) The man in the story (...) did not have an accident. He was set upon by robbers, stripped, and beaten. He lay as if dead on the side of the road. The story may seem anti-clerical. Not one but two priests pass by the man. Both behave in the same way. They see the man beaten by robbers and move to the other side of the road to avoid him, actually putting distance between themselves and the victim. Why? (...) The Greek word used to describe the beaten man implies that he appears to be dead (...) For a priest to come into contact with a corpse would render him ritually impure and, thus, unable to offer sacrifice (...) These two priests are able to do what Leontious could not (...) The Samaritan, the foreigner or “outsider”, is moved by pity and “went to him”. The story of the Good Samaritan is thus about the love of neighbour, and it is one about how the traditional demands of religion, the demands for pity and sacrifice, can block that love. (Alberg 2013: 87-88)

El vagabundo es tan misterioso en su discurso como el pintor, y sin embargo ambos parecen entenderse. Tal vez Thomas Bernhard confíe en el lector para encontrar coherencia en las variaciones esbozadas sobre un mismo tema que encontramos en los diálogos. *Helada* es una suerte de lienzo literario sobre la soledad del pintor, escrito a partir de insinuaciones impresionistas que ni si quiera se hacen sobre los personajes

principales, ni sobre la biografía de los mismos, pero que sin embargo guardan una estrecha relación temática con lo poco que sabemos de ellos. Como sucede con esta afirmación del vagabundo: “No hubieran sospechado que ningún extraño fuera culpable”, dijo al parecer el vagabundo. “Naturalmente que no”, dijo el pintor” (Bernhard 1985: 222). ¿Es tan accesoria como parece, tan prescindible, esta declaración que el autor ha decidido, pese a todo, incluir en la obra? Desde luego, no es fácil descubrir el interés narrativo que pueda guardar esta opinión proferida por el vagabundo sobre el hipotético grado de culpabilidad del pintor de cara al hipotético crimen cometido contra un cadáver que ni siquiera es tal a los ojos de un imaginario observador. Y sin embargo, los pasajes más transparentes de la obra, mucho más transparentes que este, tratan explícitamente con la culpa del hermano mayor respecto de la suerte del hermano pequeño, y por ende, con la culpa respecto de la suerte del pintor que es, en la práctica, un desconocido para su hermano, y que en relación con la vida mundana es también un vagabundo.

Todas estas escenas adquieren una especial relevancia si pensamos en la recepción que obtuvo la obra de Bernhard en su tiempo. El autor, como el pintor, escoge recrearse en la podredumbre y el dolor, y con esta elección scandalizó a muchos. Ahora preguntémonos por todas las dimensiones del escándalo recaladas por Alberg:

Everyone can point to scandalous texts that offend, upset, or shock (...) It is rare, however, for an interpreter to recognise the rivalry represented in the text that underlies the scandal.
(Alberg 2013: 5)

Para evitar demonizar a aquellos que en nuestra lectura de una novela interpretamos como la “alteridad” del narrador o el autor (aquellos que guardarían unas irreconciliables diferencias esenciales con el “yo subjetivo”) y convertir al protagonista, al escritor o al romántico paria un nuevo semidiós, es importante acercarse al autor de sus críticos y de la misma sociedad sobre la que realiza un comentario crítico, aunque sea a través del énfasis en la rivalidad que caracteriza la inclinación al escándalo, porque la rivalidad implica ya una cierta cercanía entre los polos aparentemente enfrentados. Se trata de extrapolar al caso histórico real el planteamiento que encontramos en *Helada*, donde dos personajes aparentemente opuestos guardan un inquietante parecido que se desvela ante los ojos del observador atento. La admisión del componente de rivalidad facilita una lectura más completa tanto de los personajes como de los seres humanos reales, por ejemplo los artistas. Cuando se renuncia a la autonomía admirable que nos

gusta percibir en los héroes de ficción y en nuestros héroes históricos (producto también de nuestra imaginación al fin y al cabo), nuestra comprensión de la verdadera condición humana se incrementa, y ello acarrea un mensaje sobre nuestra propia identidad que permite también que estemos más alerta ante los juicios categóricos que ejercemos sobre nosotros mismos y sobre los demás. Ello permite moderar la decepción del admirador de un novelista cuando descubre tachas en su biografía, como las que tanto escándalo generaron en el caso del propio Gunter Grass. Tanto Bernhard como Grass hacen todo lo posible por escandalizar con su obra, y por ello podemos plantearnos si la rivalidad juega un papel en su criterio artístico. La decepción ante una clase social o ante una nación, debe de ser ciertamente más profunda cuando se ha admirado, o cuando se le ha atribuido la capacidad de encarnar una serie de ideales. El nihilismo nace de un odio profundo ante aquello en lo que se ha creído y ha resultado tan banal e insuficiente como nuestra propia naturaleza.

La reacción escandalizada de la crítica nace, por su parte, de una noción de lo que es el arte y el conocimiento que proyecta sobre sus custodios un halo sagrado. Es comprensible que en ese caso el crítico de la época espere del ídolo literario la realización de un ideal de supremacía. Destruyendo las expectativas del crítico y del público, el autor sigue una trayectoria análoga a la del pintor Strauch: se convierte en el escándalo a través de la renuncia a ser interpretado con facilidad, pero aun así, sigue participando de una relación de dependencia con sus lectores y su sociedad. ¿Por qué, si no, iban Grass y Bernhard a comunicarse o a publicar un libro?

5.2 Lenguaje y mecanismo del chivo expiatorio en *El tambor de hojalata* y *Helada*

La reacción de ruptura total con los ídolos caídos del imaginario alemán de preguerra está tan presente a nivel formal como a nivel temático en *El tambor de hojalata* y *Helada*. No es fortuita la experimentación con el lenguaje y la lógica en un contexto histórico de extrema violencia. Los autores desconfían de su sociedad, y el lenguaje es el elemento social por antonomasia en la experiencia humana. La rivalidad, la violencia y el lenguaje están relacionados porque su denominador común es siempre la puesta en relación entre el sujeto y el prójimo. Así, señala Alberg:

There is no breakthrough to language without a namer, without an intersubjective situation, a model who gives the name. When we hear or read that articulation, we know that we are

not alone. Words lose their meaning in the sense that they lose their power to grant access to reality and instead become a block to the very reality. Language not only loses its power, but it also gets corrupted. Words begin to carry the opposite meaning. This kind of transformation occurs when the model of what is desirable becomes the rival for the desirable object. Once a person begins to desire what the model desires, he learns very quickly that disclosing the desire, naming it, speaking it, is the shortest route to making certain he will never obtain the object. In this situation only dissimulation will succeed, and the best way to dissimulate is to say the opposite of what one means. (Alberg 2013: 11)

La corrupción del lenguaje es un tema que se ha tratado en el capítulo dedicado al realismo español del XIX, donde encontramos obras como *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta* en que el lenguaje se corrompe en boca de personajes que recurren a formas estéticas tan manidas que han perdido toda carga comunicativa. Personajes como Juanito Orgaz incluso se sirven de dichas formas caducas para eludir su responsabilidad y para camuflar sus expolios. También el pintor Strauch reflexiona sobre la relación que guarda el significante con su significado, específicamente en el caso del ser humano y el nombre propio, y en su diatriba, aparentemente absurda, encontramos la misma preocupación por la capacidad que tiene el nombre (la convención) para sustituir al objeto que designa. Si entendemos este apunte del pintor como una reflexión sobre el poder que tiene la convención, lo social, para prevalecer ante el individuo, su dignidad y su valor, y lo introducimos en el contexto histórico de la obra, este extracto de la obra adquiere un nuevo interés:

“Solo hace falta oír un nombre determinado, y se retrae ya uno. Le presentan a uno una persona, y se ha clasificado ya a esa persona. Esa persona puede decir entonces lo que quiera, pero no puede levantarse ya del hoyo donde la hemos hecho caer, no puede salir ya. Todo lo que esa persona nos muestra entonces lo consideramos una desvergonzada puesta en escena de un indeseable, de alguien que, sencillamente, nos parece repugnante”. Así, dijo el pintor, “cuando me presentaron al ingeniero, sentí inmediatamente repulsión hacia él, y lo hice caer al hoyo por la trampilla. Solo al oír su nombre por primera vez casi me dieron náuseas. A la imagen de su nombre uní al instante una imagen horrible de su persona. Y, cuando lo vi cara a cara, no me decepcionó. Nunca se ve uno decepcionado cuando une a un nombre, que ha digerido y ha escupido, la persona a la que corresponde” (...) En los nombres estaba contenido todo lo que había que conocer. Los nombres eran, la mayoría de las veces, lo que inducía a uno a establecer contacto con una persona. (Bernhard 1985: 122)

Este monólogo del pintor parece ilógico: ¿por qué iba un hombre sensible como Strauch a insistir en que el nombre propio de un ser humano es suficiente para formarse una opinión de él? Sin embargo, podríamos encontrarnos hacia un tratamiento paródico de cuestionamientos artísticos muy en boga en la época de Bernhard. Al fin y al cabo, también en *El tambor de hojalata* hay un comentario sobre la “supresión de la objetividad” de Oscar y su amiga la modelo, a manos de los artistas de vanguardia que reivindican el formalismo, en línea con la arbitrariedad del signo lingüístico estudiada por Ferdinand de Saussure. El pintor Strauch, con esta postura desprovista de cordura, puede conseguir que el lector reflexione sobre la arbitrariedad el lenguaje. Pero lejos de ceñirse al campo del arte, Strauch parece más preocupado por dicha arbitrariedad en el campo de la relación intersubjetiva, lo cual nos lleva de vuelta a la antropología de Girard, para quien la convención sería un conveniente subterfugio que mantendría a los hombres a una conveniente distancia capaz de contener la inevitable rivalidad, el escándalo que nos suscita el encuentro con el prójimo.

Tanto Girard como otros estudiosos de la teoría mimética se han interesado por el fenómeno en virtud del cual el nombre, que no es la cosa, bloquea al acceso a la cosa. Los seres humanos dependen de la convención para relacionarse, pero la convención es un mecanismo puramente mimético que, como tal, actúa como catalizador de todo tipo de conflictos. El nombre propio del prójimo exige de nosotros un reconocimiento instantáneo de su alteridad que es también una instantánea amenaza para nuestro propio éxito. La mediación de Cristo sería la única que nos permitiría escapar al influjo de dos individualidades enfrentadas.

La necesidad de cuestionar el convencionalismo en una sociedad en crisis conlleva la experimentación formal. En la literatura posterior, nacida al abrigo de una crisis violenta sin precedentes, las formas convencionales se desintegran por completo, probablemente como reacción a la corrupción de un lenguaje que ha dejado muchos significantes innombrados: el inconmensurable sufrimiento de las víctimas, los espeluznantes crímenes sociales. Pero la renuncia al lenguaje convencional es también una consecuencia lógica de la cualidad escandalizante del lenguaje. El lenguaje es el vehículo de la hipocresía de una sociedad donde todo el mundo disimula.

La ruptura con el lenguaje convencional es por lo tanto la manifestación de una rivalidad con un mundo en el que se ha perdido por completo la fe, y del cual sin embargo se anhela el reconocimiento: “Lo mismo que los ancianos salivan escupe el pintor Strauch sus frases” (Bernhard 1985: 27). El pintor Strauch verbaliza la deshumanización

inevitable de pertenecer a la masa, y la imposibilidad de sustraerse al deseo de pertenecer a la misma:

¿Qué es la multitud, que no comprende a la muerte? ¿Qué es la masa, que la hostiliza sin sentido? La multitud está siempre ahí y se mueve hacia dentro de sí misma, hacia sus dominios prohibidos...”. Entró en el bosque de alerces y me dijo que le precediera. “He visto a menudo policías, en altos caballos, perseguir y golpear a la multitud: esa es una imagen que se repite siempre: cómo, con porras y culatas de fusil, golpean cabezas indefensas. Cómo la multitud, cada vez más, se agrupa convirtiéndose en masa, cómo surge de ella el espanto, y luego, de pronto, la violencia. Cómo ella, que acababa de ser dominada por los policías, de pronto domina a los policías, que, sin embargo, vuelven a golpear a esa multitud, comprende... A fin y al cabo la multitud, que me ha preocupado siempre. La multitud le transmite a uno el deseo enfermizo de pertenecer a ella, sabe usted... El asco de pertenecer a ella, el mismo asco de no pertenecerle. Tan pronto es un asco, tan pronto el otro... (Bernhard 1985: 182)

La reciprocidad inevitable de la violencia, de la indiferenciación entre policía y masa, del hombre que ha percibido el sinsentido de la violencia y a la vez la inevitabilidad de la misma, y la dificultad de la soledad cuya una alternativa es participar de la vida colectiva aceptando su lógica y su lenguaje. El pintor se ha aislado pero reflexiona sobre la imposibilidad de desvincular al individuo de la masa: “Cada individuo es la multitud, la masa, incluso el que está ahí arriba metido entre paredes rocosas y nunca ha salido de esas paredes rocosas, se ha quedado siempre ahí arriba...” (Bernhard 1985: 182). El asco de pertenecer a la multitud, el mismo asco de no pertenecerle, es el problema fundamental del hombre moderno según Girard, la desconfianza en la convención, en la sociedad, y la imposibilidad de sustraerse a su dependencia de la misma. La desconfianza del pintor, la del escritor Bernhard, se explica porque los crímenes colectivos contra el individuo se hacen evidentes a quien se desvincula de la comunidad (o, en palabras del mismo Strauch: “¡La vida impide las vidas individuales!” [Bernhard 1985: 128]), y se hace ya imposible, en la sociedad secularizada, comprender la arbitrariedad de la violencia cuando se observa desde fuera, por parte de un hombre que ha decidido situarse al margen y observar a los suyos desde fuera, el único lugar posible para el artista.

5.3 Autonomía y contagio mimético en *El tambor de hojalata*

Las dos obras que nos interesan en este capítulo están protagonizadas por individuos carismáticos, inquietantes, y que han tomado la decisión de aislarse de la sociedad. Tanto Strauch como Oscar se recrean en una obstinada desviación de lo convencional y en su soledad autoimpuesta, aunque el pintor la vive con melancolía y el enfermo mental, durante gran parte de la obra, con una indiferencia rayana en lo sociopático. Sin embargo, ello no implica que la convención no tenga cabida en las dos novelas.

De hecho, muchos de los personajes secundarios en ambas obras son convencionales, conformistas y tienen un papel en la trama que les mantiene abiertamente anclados a parámetros sociales como la clase y el origen. Además, las relaciones que se establecen entre los mismos, o las que se establecen entre ellos y los protagonistas, responden a la expectativa mimética de la influencia determinante del entorno, y sirven de contrapunto a la aparente desvinculación y rebeldía de estos últimos.

Oscar, como buen niño inocente, es absolutamente indiferente a la propagación del nacionalsocialismo en su tierra. No así el principal personaje pequeñoburgués alemán de la trama, su padre putativo Matzerath, quien pronto habrá de adoptar la iconografía nazi, aunque sin demostrar verdadera convicción ideológica (lo cual queda demostrado en la pervivencia de su amistad con el activista polaco Bronski, al que hace cariñosas advertencias, preocupado por su suerte, mientras continúan sus semanales partidas de *skat*). La adopción por parte de Matzerath de costumbres, uniforme, uso de insignias y elementos decorativos nazis para su hogar (como el retrato de Hitler) sin que el personaje adopte realmente el odio y el racismo subyacentes, al menos no en su relación doméstica con Bronski, revela un componente mimético en el tratamiento del autor de la propagación nazi, que subrayaría la facilidad para la fascinación del hombre medio con cualquier fetiche que pueda ayudarle a dotar de sentido una existencia mediocre, y el componente casi mecánico que tienen las modas, incluyendo en esta categoría esa politización de Matzerath.

Matzerath, digo, ingresó el año treinta y cuatro -o sea, pues, reconociendo relativamente temprano las fuerzas del orden- en el Partido, a pesar de lo cual solo llegaría a ser jefe de cédula (...) En cuanto a lo demás, las cosas no cambiaron mucho. De encima del piano descolgóse del clavo la imagen sombría de Beethoven, regalo de Greff, y en el mismo clavo

fue colgada la imagen no menos sombría de Hitler (...) Y así se llegó a la más sombría de las confrontaciones: Hitler y el Genio, colgados frente a frente se miraban, se adivinaban y, sin embargo, no lograban hallarse a gusto el uno frente al otro (...) Poco a poco Matzerath fue comprándose el conjunto del uniforme. Si no recuerdo mal, empezó con la gorra del Partido, que le gustaba llevar, aunque hiciera sol, con el barbuquejo rozándole la barbilla. Durante algún tiempo se puso, junto con dicha gorra, camisa blanca con corbata negra, o bien un chaquetón impermeable con un brazalete. Cuando se hubo comprado la primera camisa parda, quería también adquirir, la semana siguiente, los pantalones caqui de montar y las botas. (Grass 1999: 148-149)

En este pasaje, Grass describe la ideologización de una parte de la sociedad alemana como un mero juego en que unos símbolos pasan a ocupar el lugar de otros, como si cada adulto jugara a su juego estético y recreativo favorito y, en cualquier caso, inofensivo. Así, de alguna manera, a través del narrador infantil el autor infantiliza al ciudadano que adopta el nazismo. Para un análisis mimético, resulta interesante comprobar cómo el novelista pone en entredicho la autonomía del adulto nazi, con lo que ello conlleva en términos de distribución de responsabilidades y desmitificación de la independencia del ciudadano pequeñoburgués en una sociedad democrática del siglo XX.

Nos dice el narrador que pese a la anodina sustitución de los símbolos que decoraban el salón familiar, nada cambió realmente en su hogar con la transformación nazi del cabeza de familia. Esta presentación de un fenómeno social que desembocó en tan terribles consecuencias es acorde con la concepción organicista de la violencia y de la relación entre idolatría y violencia que encontramos en la antropología de Girard. Este último nos habla de una relación de fuerzas que exige la exclusión de un grupo o individuo marginalizado, algo que de hecho estaba sucediendo en Alemania con la progresiva institucionalización de la violencia contra el pueblo judío. Matzerath abraza una ideología de la que parece necesitar únicamente su simbología e iconografía (sus promesas de trascendencia más allá del contenido de sus propuestas concretas). Como si su implicación con el nazismo se basara sencillamente en la divertida adopción de un disfraz. Los crímenes de dicha ideología parecerán, a partir de esta concepción de la ideologización, ajenos a un ciudadano corriente como Matzerath, que no estaría haciendo más que adoptar usos y costumbres contemporáneos. Esta fue de hecho la reacción psicológica del propio Grass, y presumiblemente la de muchos de sus contemporáneos o la de su padre en la vida real, todos ellos simpatizantes del nazismo antes de descubrir sus crímenes.

Y es que cuando, junto a muchos otros de mi generación (no hablaré aquí de nuestros padres y madres), me vi confrontado con los resultados de los crímenes cometidos por los alemanes, con todo lo que desde entonces se resume en la palabra Auschwitz, dije: imposible. Me lo dije a mí mismo y se lo dije a otros, otros se lo dijeron a sí mismos y me lo dijeron a mí: Es imposible que eso lo hayan hecho alemanes. (Grass en Maldonado 2006: 177)

En la definición que Girard hace del mecanismo del chivo expiatorio, la clave de la eficacia de este ritual colectivo reside en su capacidad para mantener a los que participan en el mismo al abrigo de su propia violencia, que se interpreta como algo externo de lo que no podrían responsabilizarse. La visión de Grass parece recalcar algo que Girard nos recuerda constantemente: el estado natural del hombre es la sumisión a los imperativos externos, ya sean estos racionales o irracionales, y su autonomía es una posibilidad que únicamente viene dada a partir de un profundo conocimiento de tal debilidad y un permanente estado de alerta ante la misma.

Oscar es, precisamente, ese personaje que está permanentemente alerta ante la socialización y la asimilación a los usos y costumbres. Es por tanto el perfecto personaje literario de posguerra, que responde al deseo de autonomía de una sociedad y una conciencia colectiva que se empieza a dar cuenta del adocenamiento que ha padecido en el pasado más inmediato. Se trata de un personaje típicamente moderno, y que Girard consideraría, probablemente, mítico:

El primer gesto de la sospecha mimética girardiana comienza con esta constatación del hiato que se da entre la condición mimética del hombre y sus representaciones en la falsa conciencia que distingue muchas manifestaciones del pensamiento, particularmente en el espacio espiritual moderno. (González Hernández 2016: 45)

Pero Oscar o el pintor Strauch, protagonistas marginales idealizados en base al nuevo paradigma postmoderno de impermeabilidad al gregarismo, no impiden que Grass contradiga a Domingo González Hernández, estudioso de Girard, cuando dice que “el individualismo contemporáneo ha conseguido enmascarar astutamente la lógica del espíritu gregario de las masas modernas” (González Hernández 2016: 45). Es así de alguna manera en la figura de Oscar, pero no en el retrato social coral del que nuestro narrador nos hace partícipes. Oscar se recrea en la progresiva transformación de Matzerath y nos deja ver la superficialidad de las motivaciones del personaje, más

relacionadas con la emoción ante el nuevo atuendo que con las ideas políticas. La autonomía del pequeñoburgués que abraza el nazismo queda así puesta en entredicho, porque el representante de dicha clase social en la obra se comporta como un adolescente que adopta una nueva estética por contagio mimético y voluntad de pertenencia. Oscar, sin duda, es una figura literaria de la que se podría decir que “enmascara la lógica del espíritu gregario”, pero dicho espíritu gregario queda profusamente atestiguado en el retrato social coral del que nuestro narrador nos hace partícipes.

Matzerath, el representante de la clase social burguesa alemana en la obra se comporta como un adolescente que adopta una nueva estética por contagio mimético y voluntad de pertenencia. En ningún momento de la novela se demoniza al padre nazi del narrador, lo cual facilita una lectura inquietantemente desmitificadora respecto a la capacidad del ciudadano democrático alemán para tomar una decisión digna y enteramente propia ante la aberrante diatriba histórica en la que se ve inscrito. De hecho, tal ciudadano en *El tambor de hojalata* es contemplado con la ternura y la ironía que se reservaría normalmente a cualquier pobre diablo, pero no a un malvado fascista plenamente responsable de sus actos. Ello apunta hacia una comprensión del mecanismo mimético como causa última de la propagación del nazismo entre personas corrientes sin una especial propensión a la crueldad. La historia, por su parte, corrobora la debilidad de la naturaleza humana ante el contagio mimético que se da en casos reales y atestiguados, como es el del propio escritor, que en vez de “escurrir el bulto” y mantenerse perfectamente impermeable o educarse a solas como su protagonista, formó parte de las juventudes hitlerianas llevando uniforme y enseñas como las de Matzerath.

En esto coincide el tratamiento de la propagación nazi que encontramos en *El tambor de hojalata* con la descripción que hace Girard tanto del contagio mimético, como ya apuntábamos, como del mecanismo sacrificial en sociedades arcaicas, donde la violencia es autónoma y se contagia de forma que la comunidad entera queda impregnada de la misma hasta que de forma catártica la vierte contra una víctima común. El trágico resultado de la permisividad, la complacencia y la simpatía de la Alemania pequeñoburguesa con la causa nazi contrasta con la ligereza de este recuento histórico en la novela centrado en la moda en el vestir que parece contagiarse entre los miembros de la comunidad sin que esté controlada por nadie. De forma similar se trata más adelante la conversión al comunismo de Klepp, amigo de Oscar, en la cual el amaneramiento prevalece frente a la convicción: “en dicha época Klepp empezara a más bien a hablar que a pensar conforme a la línea del Partido Comunista Alemán” (Grass 1999: 672).

La forma que tiene el narrador de enfocar las transformaciones políticas de sus compatriotas pone en entredicho la autonomía personal del hombre urbano moderno que supuestamente selecciona para sí mismo una ideología, algo que ya sucedía en otras obras que han sido estudiadas en este trabajo desde una perspectiva mimética y que revelaba las fallas en la autonomía de los personajes, como son *La Regenta* o *Fortuna y Jacinta*, escritas menos de un siglo antes, donde los atuendos, la envidia y la admiración hacia los personajes de moda en la sociedad determinaban la pertenencia a un partido político u otro. La diferencia principal entre estas obras realistas y *El tambor de hojalata* o *Helada* es que ahora el protagonista es más autónomo, marginal y poderoso que Ana Ozores o Jacinta, particularmente en el caso de Oscar.

En seguida aparece, en el pasaje del *Tambor* que ahora nos interesa, la inevitable mención al papel que decidió adoptar el narrador ante la disyuntiva vital que supone que su familia quedase dividida entre los fascinados por el romanticismo y el patriarcado adscrito a la ideología nazi (el único eje familiar que sobrevive a las nuevas dinámicas familiares y sociales). La pasividad que Oscar ostenta no se presenta como una decisión, se tiñe de inevitabilidad, y se puede analizar a la luz de la pasividad real que tantos ciudadanos alemanes adoptaron en su día: “¿Qué otra cosa podía hacer yo sino escurrir el bulto?” (Grass 1999: 149). Que Oscar, un personaje semifantástico e infantilizado escurra el bulto es el comportamiento más coherente con sus atributos ficcionales, pero el hecho de que en la realidad histórica de la época esta actitud fuera la de tantos hombres y mujeres corrientes, entre ellos el propio Grass, permite plantear que la infantilización sociopática y monstruosa de Oscar, la cual hace fácilmente explicable su indiferencia ante el devenir de su nación, podría atribuirse también al ciudadano medio como única explicación válida ante su indiferencia real. En la intersección entre el niño inocente que escurra el bulto y su padre putativo que abraza activamente el nazismo se encuentra el yo adolescente del autor que se une a las Juventudes Hitlerianas. Es decir, que la pregunta de Oscar arriba expuesta estaría, en nuestra opinión, muy lejos de ser una pregunta retórica. Se trataría antes bien de una velada crítica a la permisividad del pueblo alemán, e incluiría un genuino cuestionamiento de la capacidad del mismo para haber hecho algo más, más allá de escurrir el bulto. La pregunta ha pasado a los anales de la historia y forma ya parte de la conciencia colectiva occidental, pero lo cierto es que a día de hoy sigue resultando igual de enigmática.

De hecho, la biografía de Grass no se corresponde en absoluto con la fantasiosa impermeabilidad mimética de su personaje más famoso. Manuel Maldonado Alemán, en

su libro sobre la vida y obra del autor, nos recuerda la implicación del Grass adolescente con la causa nazi:

En 1941, al cumplir los catorce años, Grass se enrola en las Juventudes Hitlerianas, donde conoce de cerca la doctrina y los ideales nazis (...) Por entonces tiene una fe inquebrantable en el Führer y es partícipe del fanatismo de muchos alemanes (...) Tan solo años después empezará a reflexionar sobre lo que supuso la barbarie nazi: “A mí y a otros muchos de mi generación, el Tercer Reich nos mantuvo, con sus dogmas de fe, sumidos en la ignorancia y consagrados a causas idealistas (...) Una de aquellas mortíferas certidumbres decía: ‘La bandera es más importante que la vida’”. En septiembre de 1944, un mes antes de que cumpla diecisiete años, la Wehrmacht lo recluta como artillero de tanque. Posteriormente, en 2006, Grass revela que en realidad fue incorporado a una unidad de las Waffen-SS. (Maldonado 2006: 14-15)

Tras la toma de conciencia de lo que verdaderamente supuso el nazismo, Grass adopta un descreimiento que es sintomático entre la “generación perdida”, y que se refleja en el distanciamiento extremo de su personaje y en la mirada irónica que vierte sobre el idealismo de los otros.

Decepcionado después de haber creído en un ideal que acabó evidenciándose criminal, Grass mantiene una clara distancia ante cualquier ideario político. No se explica cómo fue posible que un país civilizado como Alemania hubiera retrocedido a la barbarie. Asume un escepticismo que le impulsa a desconfiar de toda ideología y de cualquier forma de dogmatismo. Se refugia en el arte, que en estos momentos será su salvación. (Maldonado 2006: 18)

Tal vez para exorcizar la “obtusa credulidad que nada podía turbar” de sus primeros años (Grass, 1992c: 244-245 en Maldonado 2006), Grass crea un héroe moderno provisto de una autonomía tan radical como inhumana, convirtiendo tal vez sin saberlo al *Tambor* en un nuevo mito con el que saciar la necesidad de escapar al autodesprecio del hombre contemporáneo. Y a pesar de su descreimiento y su desconfianza de la religión, así como de todo dogma, atribuye en su propia interpretación de la función de la literatura el papel que Girard atribuye a la gesta bíblica: la reivindicación de las víctimas mediante la rememoración de asesinato de Cristo a través de la liturgia. Según Grass, la función de la novela sería la de “profanar cadáveres. Por un precio, o por nada, vela a los difuntos y cuenta a los supervivientes, siempre de nuevo, las viejas historias” (Grass 2003: 254).

La confianza de Grass en los mitos, su defensa de los vestigios de lo arcaico (común entre los primitivistas, expresionistas y otros grupos artísticos del siglo XX) ante el decepcionante y deshumanizante racionalismo que no había podido prevenir la catástrofe, puede ser contrapuesta con su crítica a posteriori de los efectos del nazismo en el lenguaje, cuya categorización e ideología habría permeado la cultura hasta privar de su sentido “a amplios campos semánticos” del lenguaje. El nazismo, interpretado desde una perspectiva mimética, habría sido un mito más, creador de mitos e impositor de percepciones sesgadas, del que afortunadamente el escritor aborrece en su madurez y es capaz de identificar la manipulación ejercida contra su pueblo y contra sí mismo.

Cuando aquella docena de escritores empezó su trabajo en 1947, no solo se veía en un país destruido, dividido, ocupado por ejércitos extranjeros, también el lenguaje estaba corrompido después de doce años de dominio nazi, privado de su sentido en amplios campos semánticos, reconocible tan solo residualmente. (Maldonado 2006: 182)

Girard, no obstante, desconfía en la misma medida del mito ancestral, porque atribuye a la generación de mitos, a cualquier mito, la función social de ocultar siempre la marginación y la exclusión violenta de las víctimas y desvincular a los hombres de su propia violencia. La reacción perfectamente comprensible del escritor que al desembarazarse de los criminales mitos y el lenguaje pervertido del nazismo de su juventud abraza el arcaísmo del mito y de una literatura entendida a su vez como mito dice mucho de la incapacidad del hombre para renunciar de una vez por todas al mismo a causa del obstinado desconocimiento humano de la verdad del mecanismo sacrificial oculta en todas las fabulaciones, salvo en la biblia y en la novela.

El nazismo tiene lugar en un país que ha asimilado la nueva filosofía del XX y con ella la reivindicación de Dionisio ante el Cristo de Nietzsche, la crítica de la moral de los débiles y la reivindicación de la autonomía del hombre. Curiosamente lo que sucede es que un país que ha dado vida a un filósofo que enseña al nuevo hombre a desvincularse de todas las cadenas, se ve víctima de una claudicación colectiva ante la vorágine que supuso el nazismo, y se encuentra después con las manos manchadas de sangre sin poder explicarse muy bien lo sucedido. Los vestigios de la filosofía del superhombre perduran, no obstante, y tras la profunda autocrítica nacional protagonizada por las mentes más preclaras, como la de Grass, se configura un nuevo credo que ensalza aun más si cabe la autonomía del individuo renegando con fervor de cualquier credo, entre ellos el católico.

Lo paradójico, nos diría Girard, es que es precisamente la moral de las víctimas introducida por el cristianismo y asumida por Occidente la que por primera vez cuestionó la perspectiva de los vencedores y dignificó al paria. Sin el cuestionamiento radical del mito arcaico que para Girard constituye el Nuevo Testamento, la literatura hubiera quedado para siempre supeditada a la perspectiva mítica comunitaria vinculada a la religión arcaica.

Desconfiados antes cualquier credo, los nuevos artistas abrazan el absurdo de Camus y el mito de Sísifo, en un loable intento de purificar el arte de las inclemencias ideológicas que pervirtieron sus sociedades y sucumbieron a un maniqueísmo violento, y así dignificar su labor y aproximarla de las verdades más incómodas para las comunidades humanas. Girard nos diría que, sin saberlo, autores como Grass inmersos en este proceso estarían reproduciendo la labor neocatecumental de un catolicismo que confundirían con otro dogma más, sin haber entendido su mensaje pero ahondando en el mismo y bebiendo del mismo a través de la tradición desmitificadora novelística deudora del mensaje desmitificador de Cristo.

Pero muchas veces se olvida que el escritor, contemporáneo atento, no ordena el discurrir histórico, sino que lo recoge en su irracionalidad, sepulta las grandes fechas bajo toneladas de otras más pequeñas, pone en primer plano, cambiando la perspectiva, a los olvidados, y actúa como portavoz del miedo, la angustia e incluso la cobardía, con lo que reduce a dimensiones humanas a eso que llaman héroes y pone la historia cabeza abajo. El material de los escritores no son los grandes acontecimientos políticos ni las batallas decisivas, sino la vida cotidiana bajo el yugo de la opinión dominante: se dedican a destapar capa por capa esa vida cotidiana y a insuflarle palabras. (...) Esa cita caracteriza de modo ejemplar el lugar que ocupa el escritor cuando la historia entra a formar parte de su material narrativo. Su propósito es sacar a la luz a cara oculta. Revuelve entre el equipaje de los refugiados y rebusca en los desperdicios de los poderosos. No hay cadáver demasiado ilustre para él, para escapar a su saqueo. La mirada que arroja sobre el acontecer contemporáneo es conscientemente precipitada y pretende atrapar la política antes de que se disfrace de historia. Golpea sin cesar las fachadas, excava los cimientos, y cada vez que destapa los secretos convenios de la sociedad, se oye levantar el vuelo a los cuervos e incluso a las aves carroñeras. (Grass en Maldonado 2006: 190-191)

Girard y Grass coinciden en que el propósito de la literatura digna de su nombre debe ser sacar a la luz la cara oculta de la historia. Para los dos, dicha cara oculta es la violencia disimulada por el poder y su ideología que reside en la propia comunidad. La

diferencia radica en sus diferentes interpretaciones del origen de la posibilidad humana de cuestionar la perspectiva común para dignificar al individuo. Para Girard, la inclusión de la perspectiva del paria o de la víctima de la violencia comunitaria en la literatura sería inconcebible sin el mensaje bíblico. Para Grass, la función de la literatura nace y termina en la misma, y así el escritor se convierte en el ser más autónomo posible, deudor de poco o de casi nada. Se cumpliría así la convicción de Nicholas Boyle: “Even in the works and words that seem to hide God’s face, or to spit on it, we can see God revealed at the heart of our world and in our culture” (Boyle 2005).

Nos encontramos así con una vanguardia que, horrorizada por la adopción de un criminal de guerra como supremo mediador y promesa de metafísica, adopta a la misma literatura y al artista como nuevo ídolo. Así el hombre puede seguir creyendo en una suprema autonomía de la que personajes de la talla de Grass en realidad no hicieron prueba durante la contienda:

Y cuando, más tarde, el concepto del absurdo se me hizo cotidiano y comprendí (asqueado de la empanada cristiano-marxista de la esperanza) al esforzado empuja—piedras como alguien que invitaba al acto inútil, burlándose de la maldición y del castigo, yo me busqué mi piedra y desde entonces soy dichoso con ella. Da un sentido a mi vida. Es lo que es. Ningún Dios, ningunos dioses pueden arrebatármela. A no ser que capitulasen ante Sísifo y dejaran descansar la piedra en la cumbre de la montaña. Sería aburridísimo y no valdría un deseo.

¿Cuál es mi piedra? ¿La fatiga de las palabras que no se agotan? ¿El libro que sigue al libro que sigue al libro? ¿O la servidumbre alemana de tener que conquistar cada vez y cuesta arriba ese poquito de libertad para los que empujan piedras (y otros bufones parecidos)? (Grass 1980: 100 en Maldonado 2006)

Oscar trata las convicciones de sus allegados como intercambiables excusas para soñar cuyo contenido es lo de menos, como pseudorreligiones que son secundarias a la primordial necesidad de soñar. El autor cuestiona la seriedad de la convicción al presentarnos en *Klepp*, por ejemplo, a un hombre fascinado por la monarquía británica y el protestantismo que abandona ambos en cuestión de minutos para abrazar nuevos modelos tan dispares como el jazz, el comunismo o el catolicismo.

Al soñador espabilado solo le quedan hoy en día muy pocas posibilidades. Una vez reñido con la cama modelada por su cuerpo, *Klepp* pudo convertirse en camarada, inclusive ilegal, lo que aumentaba todavía el aliciente. La segunda religión que se le ofrecía era la manía del

jazz y, como tercera posibilidad, él, que era protestante, hubiera podido convertirse y hacerse católico. (Grass 1999: 620 en Maldonado 2006).

La arbitrariedad del ídolo resulta ostentosa y tiene un efecto cómico pero, en el fondo, el recurso que utiliza Grass en esta ocasión no es nuevo: persiste en la línea anti-mítica de la narrativa occidental iniciada por Cervantes, donde el único que se toma en serio su credo existencial es el personaje (Klepp en este caso, Alonso Quijano en el novelista español), mientras que el autor y aquellos que le rodean desconfían de la esencialidad de su elección y de la autonomía de sus gestos. En *Helada*, el pintor Strauch también incide en la facilidad con que una convicción se torna en la contraria en el hombre dominado por un misterioso mecanismo al que el personaje hace alusión, que termina por exponer una y otra vez la debilidad de su carácter.

La alegre ascensión a la cumbre termina en el mesón del valle con lesiones graves. Una forma de hablar que, si se acierta, encanta a todos los que la oyen, conduce de pronto a la desavenencia. Es el mecanismo el que piensa y domina al hombre. La admiración se transforma en reproches, y el carácter, rápidamente y sin rodeos, en falta de carácter. Los sueños se convierten pronto en aniquilación de los sueños, los poemas en estacas con las que se golpea lo que sea. Él sabe cómo la moral puede convertirse en luto y el estado primitivo en mentira. (Bernhard 1985: 172)

Algunos de los planteamientos filosóficos que más influencia tuvieron en el siglo XX impregnan la obra de Grass. De hecho, hay algo del superhombre de Nietzsche en el personaje de Oscar, en concreto su autonomía y su triunfal subjetividad. Sin embargo, el personaje también subvierte el ideal dionisiaco, porque se trata de un héroe enfermo, deforme y marginal. En Oscar parecen combinarse el neopaganismo nietzschiano, la voluntad de poder de Heidegger y la cualidad subversiva del catolicismo que reivindica al débil y al excluido. Esta tensión entre el catolicismo (la religión de la familia polaca de Oscar) y las pretensiones de la filosofía alemana del siglo XX se hace patente en la reproducción, por otro lado bastante común en la literatura occidental moderna y postmoderna, de rituales religiosos subvertidos para glorificar lo humano. En el caso concreto de Oscar, la defensa de la vitalidad humana, más acorde con la vanguardia filosófica de su tiempo, es cuestionada, si bien en el interior de una parodia del cristianismo. Oscar se burla de lo sagrado católico y se autoerige en nuevo mesías, como

veremos más adelante, pero se da la circunstancia de que este nuevo mesías no es el líder vigoroso y omnipotente, es decir, no es un Führer idealizado, sino un ser débil y deforme.

5.4 Relaciones triangulares en *Helada* y *El tambor de hojalata*

En *El tambor de hojalata*, el triángulo amoroso sexual se reproduce en dos ocasiones y, de hecho, configura la realidad del joven Oscar desde su nacimiento, en virtud de la infidelidad de su madre con su tío, de la cual él es consciente, y que nos relata con desapasionamiento y cierta complicidad.

Hay aquí otro rectángulo que muestra, formando un triángulo, a los tres personajes más importantes de mis primeros años. Aunque no tan concentrado como la imagen del balcón, irradia de todos modos aquella paz tensa que probablemente solo puede establecerse y posiblemente firmarse entre tres personas. Por mucho que se pueda criticar la técnica triangular tan apreciada en el teatro, ¿qué pueden hacer dos personas solas en el escenario sino discutir hasta el hastío o bien pensar secretamente en el tercero. (Grass 1999: 78)

Más adelante en la trama, él mismo se convertirá en el vértice del segundo triángulo amoroso que se establece en la misma, junto a su padre adoptivo y la segunda mujer de este. También la educación de Oscar se basa en una relación triangular en la que Oscar es el sujeto mediado por los modelos de Rasputín y Goethe:

Esta doble elección estaba llamada a fijar en influir mi vida, por lo menos la vida que pretendía llevar al margen de mi tambor. Hasta la fecha –en que Oscar, ávido de instrucción, va trayendo a su cuarto uno tras otro los libros de la biblioteca del sanatorio – oscilo, riéndome de Schiller y sus adláteres, entre Goethe y Rasputín, entre el curandero y el omnisciente, entre el individuo tenebroso, que fascinaba a las mujeres, y el príncipe luminoso de los poetas, al que tanto gustaba dejarse fascinar por ellas. (Grass 1999: 118)

Pero Oscar intuye en el universo de Goethe el rechazo de la diferencia, la construcción idealista de superhombres que responde a cierta tradición cultural alemana y, lejos de admirar la obra artística de Goethe con la objetividad a la que nos tiene acostumbrados, deja traslucir un deseo personal de que el ídolo le acepte. Este deseo lo interpreta como frustrado de antemano en su imaginación, lo cual convierte su relación con Goethe en una relación problemática:

Ello se debía exclusivamente a la vaga sospecha que me hacía decirme: Goethe, Oscar, si tú hubieras tocado el tambor en su tiempo, solo habría visto en ti lo anormal, te habría condenado como encarnación material de la antinaturaleza, y su naturaleza - que a fin de cuentas tú siempre has admirado tanto, por mucho que se pavoneara en forma poco natural - , su natural, digo, lo habría atiborrado de confites empalagosos, en tanto que a ti, pobre diablo, te habría pulverizado, si no a golpes del *Fausto*, sí por lo menos con un grueso volumen de su *Teoría de los colores*. (Grass 1999: 118)

Es como si don Quijote sospechara de su Amadís de Gaula la propensión a negar y neutralizar cualquier desviación de lo que él mismo, en tanto que modelo, representa, una desviación que desafortunadamente está encarnada en el discípulo. Oscar cree intuir que probablemente sería rechazado por su modelo Goethe, y ello pone de manifiesto la vulnerabilidad del individuo ante el proceso de simbolización cultural que, inevitablemente, conlleva una cultura humana cuyas raíces se remontan hasta un mecanismo de cohesión social que siempre se cobra una víctima y siempre excluye a quien no encaja en las categorías que se solidifican en virtud del mismo.

Aunque el relato en primera persona de Oscar suela estar teñido de autocomplacencia y triunfalismo, en ocasiones el mismo personaje nos recuerda que pese a que parezca no desear la aceptación social, no podría conseguirla aunque lo deseara. En este sentido Oscar también permite un análisis inspirado en la moral de las víctimas, o la moral católica que denuncia la marginalización y otorga el protagonismo al más débil. Los personajes católicos de la obra son también los que están adscritos al triángulo simbólico regido por Beethoven, y los que mueren en la contienda (Jan Bronski) o como resultado de la falta de sensibilidad del principal representante familiar del nazismo (la madre de Oscar, que pierde las ganas de vivir tras el episodio del pescado precipitado por Matzerath). De alguna manera, se podría interpretar la novela como una parodia del superhombre, porque si bien su protagonista es un ser mítico autónomo que se autoexcluye por voluntad propia, lo cierto es que en la Alemania nazi hubiera sido efectivamente excluido, como de hecho sucede en la novela cuando María rechaza a Oscar para casarse con Matzerath, o cuando el primero es víctima de una sentencia de internamiento que pudiera haber concluido con su asesinato:

Así que no me internaron en ninguna parte. Pero a partir de aquel día llegaba cada dos semanas una cartita oficial que invitaba a Matzerath a echar una firmita, la que éste, sin

embargo, se negaba a estampar, aunque a causa de ello se le fueron formando arrugas de preocupación en la cara. (Grass 1999: 425)

Así pues, todo el mundo me había abandonado, y no fue sino la sombra de mi pobre mamá, que le paralizaba a Matzerath los dedos cada vez que este se disponía a suscribir un escrito redactado por el Ministerio de Salud del Reich, la que impidió repetidamente que yo, el abandonado, abandonara este mundo. (Grass 1999: 442-443)

En la época en que el nacionalsocialismo comienza a permear la sociedad en la que se inscribe la familia Matzerathh, dos mediadores rivalizan por la fascinación de los miembros del hogar: Beethoven y Hitler. Los adscritos al primer credo, la madre de Oscar y Bronski, que también son católicos, pierden la partida y mueren (ella como consecuencia de la insensibilidad de su marido, él a manos de los nazis). Una vez más, la figura geométrica del triángulo cobra protagonismo, como en el paradigma que se repite en las relaciones Matzerath-Bronski-madre de Oscar, Matzerath-María-Oscar, Rasputín-Goethe-Oscar, esta vez en el enfrentamiento entre Beethoven y Hitler.

En el hogar de Oscar se establece una dialéctica en torno a la grandeza a partir de dos mediadores enfrentados, uno de los cuales señala hacia el arte y la sensibilidad, el otro hacia el poder político y el mito de la raza. La importancia del modelo queda patente en la imagen de ese salón de entreguerras dominado por la influencia de dos mediadores, que además refleja la existencia de la dueña de la casa, la madre de Oscar, quien oscila entre dos hombres que actualizan los ideales irreconciliables y enfrentados atribuibles a Beethoven y Hitler.

Así, la identidad de Bronski, y su atractivo, podrían estar en realidad supeditados a la existencia de su rival Matzerath, en incluso depender enteramente de este otro hombre, ya que de la dialéctica y la tensión entre ambos nace el amor de la madre de Oscar por su amante, al que, de hecho, había abandonado en su juventud. Cabría esperar tal vez que la manía que tienen los novelistas de no pulverizar los triángulos amorosos para facilitar la vida a sus personajes nos resultara a nosotros, los lectores, manida y desafortunada, sin duda sintomática de falta de talento, tras siglos de repetición temática. Y sin embargo, esto no sucede, por lo que entonces cabría más bien preguntarse por qué.

Tal vez suceda que la situación del amante insatisfecho, o de la insuficiencia de los modelos que este amante se da a sí mismo y la dialéctica que se establece entre los vértices tenga algo de universal (o como apunta Girard, de trascendente) al margen de la temática amorosa. Porque al fin y al cabo este triángulo se reproduce en todos los amores

del *Tambor*, pero también en la política tal y como es tratada en la obra y en el conflicto familiar presentado por Bernhard en *Helada*. Y, al fin y al cabo, la madre de Oscar bien hubiera podido solucionar sus problemas abandonando a cualquiera de los dos. Pero ni esto sucede, ni el lector espera que suceda, ni resulta cargante a nivel estético o literario que así sea.

Algo parecido sucede en la esfera política e ideológica en la vida real: la rivalidad con la intelectualidad y el odio hacia la misma dotan de un gran potencial de seducción al discurso hitleriano, y esto se reproduce en la novela de Grass. La situación física a un mismo nivel, en el salón de Oscar, del ente vilipendiado (el sentimentalismo intelectual en este caso) respecto del ente cuya propaganda le posiciona en las antípodas del primero, ilustra a la perfección la posible contrapartida de ese mismo odio acérrimo, que subyace al mismo y es tal vez algo menos evidente: la absoluta dependencia del rival odiado y, probablemente, un extremo resentimiento que solo puede alimentarse de una envidia o admiración soterradas. Se podrían generar analogías con lo que sucede en 2017 con los exaltados discursos anti-intelectuales de políticos como Donal Trump. En palabras de Alberg:

By rivalry I mean not just simple competition but a relationship that consists in the kind of admiration that makes the one want to be like the other, and, simultaneously, in the kind of envy that makes the one hate the other for having what he has and for being who she is.
(Alberg 2013: 5)

Los personajes de Grass, como los personajes de la *Helada* de Bernhard, conviven sin admitir la posible envidia o admiración que se profesan. La politización de Matzerath, adscrito a una causa que finalmente aniquila a los componentes sentimentales de su círculo más íntimo, sucede al margen de toda disputa interna, ya que la trama no pone de manifiesto ningún resentimiento hacia su esposa o el amante de la misma. Pero, de hecho, la trama incluye un conflicto entre dos rivales que se disputan un objeto de deseo (la madre de Oscar), por mucho que omita toda mención explícita a los sentimientos negativos de odio o rivalidad entre los diferentes vértices. No obstante, la preferencia política de Matzerath tiene todas las características que nos permitirían atribuirle a una proyección del odio que cabría esperar que experimentara hacia su rival doméstico.

En una sociedad como la alemana, al igual que en la contemporánea (que es hija de los avances de la época) el hombre se percibe así mismo como un ser liberado de

ataduras arcaicas destinado a disfrutar del democrático anonimato supuestamente característico de un capitalismo industrializado donde se han superado ya grandes limitaciones históricas a la autonomía del individuo. Pero en *El tambor de hojalata* vemos cómo en la cuna de la sociedad industrializada proliferan ídolos paganos que en última instancia determinan la existencia del individuo y también el devenir histórico de Alemania. En esta sociedad descreída y secularizada, un hombre corriente puede, por elección propia, decidir que su vida gire en torno a la figura de Beethoven, que al fin y al cabo es inofensiva. Pero con la misma facilidad, su vecino podrá dejarse fascinar por Hitler, y su motivación no sería, en un principio, la de ejercer una violencia desmesurada contra el prójimo, sino, sencillamente, perseguir una promesa de autonomía, calmar su sed de metafísica. El potencial violento de la idolatría moderna es difícil de percibir, porque el potencial del mecanismo victimario tiene una vertiente positiva, que es la de dotar de contenido a la existencia y de estructura la sociedad, aunque también una vertiente negativa cuyas manifestaciones a menudo somos incapaces de percibir.

Que lo que el nazismo desprecia es al mismo tiempo objeto de temerosa y sobrenatural reverencia es más fácil de comprobar si nos ceñimos a la encarnación de este conflicto entre los seres humanos domésticos que pueblan la novela. Detrás de Beethoven se esconde la melancólica feminidad del rival amoroso de Matzerath, Bronski, al que María, la admiradora del músico en la casa, prefiere a su propio marido. Cuando Matzerath, y tantos otros alemanes, escogen a Hitler y reniegan de la sensibilidad artística, ponen el futuro de su país en manos de un ser humano peligroso y violento en el que, en el fondo, han creído ver a un nuevo dios que les redima de su propia insuficiencia; en el caso de Matzerath, su incapacidad para satisfacer a su mujer.

Hace falta un bufón descreído o un narrador omnisciente para ridiculizar así la psicología individual de un personaje mediado, cuyos deseos son la copia de los deseos del resto de integrantes de su clase social y que pretende aspirar a la felicidad a través de posesiones fetiche, como en el caso de la madre, el piso; o en el caso de un Matzerath engañado por su mujer, el nazismo. La relación entre el devenir histórico de Alemania y las cuitas intersubjetivas de los alemanes de a pie es más fácil de percibir cuando un novelista como Grass establece en la trama de su obra un conflicto doméstico como este, en el que se resuelve el triángulo amoroso del matrimonio del hombre nazi con el sacrificio del rival a manos de un régimen que justifica la violencia en virtud de la diferenciación impuesta entre diferentes categorías de hombre. Como ninguna de las dos historias de amor que definen la existencia de la madre de Oscar la colma tampoco de

plenitud, podemos concluir que la naturaleza metafísica del deseo, o su naturaleza mimética, sitúa a los seres humanos en una permanente posición de sujeto insatisfecho con sus fetiches o sus mediadores: en el caso de la madre de Oscar, Jan Bronski y Matzerath. Ella tiene en la trama la opción de decidirse libremente por cualquiera de los dos, pero ninguno de los dos le resultó suficiente. De hecho, mientras Matzerath acude al nazismo, su mujer acude a Bronski, circunstancia que es difícil que a Matzerath le resultara absolutamente ajena:

Y todos los domingos por la mañana, después de haber preparado el asado de mediodía, dejaba a mamá, poniéndome a mí en situación violenta, porque Jan Bronski, que entendió enseguida la nueva situación política dominical, visitaba con sus hábitos inequívocamente civiles a mi abandonada mamá, en tanto que Matzerath andaba en la formación marcando el paso. (Grass 1999: 149)

En el capítulo anterior destacábamos el protagonismo otorgado por Clarín y Pérez Galdós a la relación amorosa triangular en las dos obras suyas que se han incluido en nuestro corpus, *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*, ambas relatos corales. En la prosa contemporánea alemana que nos ocupa en esta ocasión, el foco de interés se ha desplazado definitivamente hacia la subjetividad. La sociedad pasa a un segundo plano, pero el lector, lejos de tener que renunciar al acceso a un análisis costumbrista y social en las obras, obtiene una visión deformada del devenir de una comunidad de personajes que, al proporcionar el tapiz de normalidad destinado a hacer comprensible e interesante la extrañeza o la “alteridad” de los protagonistas, resultan si cabe más maniqueos, más “típicos”, más abiertamente productos de su contexto geográfico, histórico y social. El cinismo objetivo del observador implacable, nuestro narrador Oscar, nos presenta las motivaciones sociológicas de las acciones de los personajes que le rodean con una simplicidad que contrasta con lo oscuro de la narración subjetiva, cuando la voz del yo toma la palabra.

La vivienda contigua a la tienda, con todo y ser angosta y mal distribuida, era lo bastante pequeñoburguesa, comparada con el piso del Troyl que yo solo conozco de oídas, para que mamá se sintiera allí a gusto, por lo menos durante los primeros años de su matrimonio. (Grass 1999: 63)

La referencia a la escasa duración de la satisfacción de la madre de Oscar con su nueva situación social es ya un valioso apunte sobre las vicisitudes de la existencia pequeñoburguesa cuyas falsas promesas suelen resultar insatisfactorias. El triángulo amoroso será el que adquiera todo el protagonismo en la existencia de esta mujer que pretendió comprar la felicidad con un matrimonio conveniente.

El yo de la vanguardia literaria, a excepción de Proust, casi nunca se ridiculiza a sí mismo exponiendo la banalidad de sus aspiraciones. Este es el tipo de afirmación que nunca escuchamos en boca de un protagonista existencialista sobre sí mismo: “la vivienda era lo bastante pequeñoburguesa para que yo me sintiera allí a gusto”. Tampoco escuchamos a casi ningún protagonista espetar un “¿qué otra cosa podía hacer yo sino escurrir el bulto”, a no ser que se trate de un protagonista bufón como Oscar.

Tal vez, el “consenso” de alta intensidad pseudorreligiosa que distingue al orden socialdemócrata dominante en la Europa contemporánea no sea muy diferente del modelo de orden sagrado que regía en las sociedades primitivas. Es una pista a explorar, pues ambas realidades parecen justificar la ventaja evolutiva de la ocultación del mimetismo en relación con la estabilidad del orden colectivo. (González Hernández 2016: 46)

Pero ese es precisamente el tipo de motivación que se esconde detrás de gran parte de las decisiones que toma el hombre típico contemporáneo, y además, se da la circunstancia de que “escurrir el bulto” es precisamente lo que hicieron muchos de los alemanes durante la segunda guerra mundial.

En multitud de análisis críticos de la obra de Günter Grass se hace hincapié en el “realismo mágico”, novedoso para la época, que encontramos en su prosa. El verdadero “realismo mágico” de *El tambor de hojalata* es la autonomía de Oscar en una Alemania subyugada por el incipiente nazismo, donde el hombre pequeñoburgués privilegiado se dejó arrastrar por la influencia del prójimo y sucumbió a la manipulación propagandística.

La rivalidad doméstica tiene un papel protagonista en *El tambor de hojalata* en los ejemplos mencionados, pero también como germen de la relación que se establece entre Oscar y su supuesta víctima, la enfermera Dorotea.

Oscar vive durante un tiempo bajo el influjo de la desconocida Dorotea, pero es cuando descubre la existencia de un rival que su deseo se convierte en pasión. El hecho de que el personaje no sepa nada sobre ella supone un ejemplo de la importancia del rechazo y la rivalidad a la hora de hacer que el deseo despierte (recordemos que Oscar ha

sido rechazado por una colega de profesión de la enfermera, en la que ni siquiera encontraba atributos agradables más allá de su condición como profesional). Oscar admite que, cuando se escabulle en la habitación de su amada para husmear entre sus posesiones, se siente profundamente decepcionado al no encontrar nada que pertenezca a su rival. Pese a que finalmente lo admite, le cuesta confesar, no obstante, la atracción que siente hacia el rival-mediador médico, la cual le lleva a preferir encontrar algo relacionado con el mismo que las posesiones íntimas de Dorotea.

Solo en este punto hubo de confesarse Oscar que, en realidad, había buscado tesoros de muy distinta índole. Lo que había estado tratando de encontrar durante mi permanencia era algo que me permitiera identificar a aquel doctor Werner en algún lugar del cuarto, siquiera por uno de esos sobres que yo ya conocía. Pero el caso es que no encontré nada por el estilo (...) Así pues, Oscar hubiera debido tener motivo de alegrarse. ¿No le llevaba yo al doctor una ventaja considerable? La ausencia de toda huella del médico, ¿no revelaba acaso que las relaciones entre él y la enfermera solo existían en el hospital y eran, por consiguiente, de carácter meramente profesional, por lo menos unilaterales? Pero los celos de Oscar necesitaban de algún motivo. Por mucho que la más insignificante huella del doctor me hubiese afectado, no era menos cierto, por otro lado, que me hubiera proporcionado una satisfacción que no se dejaba comparar con la del minúsculo y breve resultado de la estancia en el armario. (Grass 1999: 606-607)

La pequeña anécdota en el armario desemboca en un estudio psicológico que es la premisa, según Girard, tanto de *El curioso impertinente* de Cervantes (1605) como de *El eterno marido* de Dostoievski (1870), donde el rival prima ante el objeto de deseo y dota de contenido a los celos primordiales del protagonista.

Desde el principio se aprecia su resentimiento hacia el rival al que le gustaría emular, del que quisiera vengarse al tiempo que no deja de recordarle su vieja amistad (...) Orgullosa y vanidosa, el prestigio del que dota imaginariamente a su contrincante es la medida de su propia valía. (Ribera 2015: 31)

Como en *Helada*, el rival del personaje en esta ocasión es un médico, que despierta en Oscar, quien hasta hace poco se mantenía incólume ante la seducción del poder y la ciencia, el fervoroso deseo de abrazar la medicina. La autonomía y el poder son el verdadero objeto de deseo del amante en busca de un poder personal que tendría algo de pagano y, reinterpretado en términos bíblicos, de demoníaco:

Me vi cual Matzerath, comiendo con él el pan sospechoso y consentidor de todos los burlados y no me resultó difícil disfrazar a Jan Bronski de seductor barato, con un maquillaje satánico, y hacerlo aparecer unas veces metido en su abrigo tradicional con el cuello de terciopelo, otras en la bata blanca del doctor Hollatz y, finalmente, cual doctor Werner, para seducir, y corromper, y profanar, y ultrajar, y pegar, y atormentar (...) Hoy puedo sonreírme al recordar aquella ocurrencia que, entonces, puso lívido a Oscar y le contagió la locura del papel pintado: quería estudiar medicina lo más rápidamente posible. Quería ser médico, del Hospital de Santa María, por supuesto. Quería despedir a aquel doctor Werner, desenmascararlo y acusarlo de negligencia y hasta de homicidio por negligencia en el curso de una operación de laringe. (Grass 1999: 592)

Al hilo de la pasión incontrolable que despierta en Oscar la enfermera Dorotea, el narrador hace una referencia un tanto oscura a “*la locura del papel pintado*”⁹ de la que se ve repentinamente poseído en el paroxismo de su amor y sus celos. El papel pintado es un elemento catafórico en la narración, ya que se retoma en el pasaje siguiente, en un contexto diferente: el ambiente artístico de la Academia de Bellas Artes donde Oscar trabaja como modelo para estudiantes y pintores. Bien podría ser una metáfora del contagio mimético que sufren los artistas de la época ante la vanguardia estética, ya que también es la metáfora escogida por el narrador para hablar de la enajenación a la que sucumbe cuando descubre la existencia de un rival que le disputa a Dorotea: “Me abandoné a la locura del papel pintado de la pared, a aquella locura vertical, horizontal y diagonal, y a sus innúmeras curvas (...)” (Grass 1999: 592). Y en cuanto a los artistas más jóvenes:

Suprimían nuestra objetividad (...) echaban sobre tela y papel líneas, cuadrados y espirales, cosas hechas de memoria que hubieran servido en todo caso para el papel que usan los tapiceros, y daban a estos modelos, en los que había de todo menos Oscar y Ulla y, por lo mismo, todo menos misterio y tensión, títulos sensacionales como: Trenzado vertical – Himno al tiempo – Rojo en espacios nuevos. Eso era lo que hacían sobre todo los nuevos alumnos, que ni siquiera sabían dibujar bien todavía (...) En cuanto a la musa Ulla, que cuando bajaba a la tierra revelaba un gusto muy al día por todo lo relacionado con las nuevas muestras de papel pintado (...). (Grass 1999: 593)

⁹ Curiosamente, también en *Helada* el pintor Strauch se ve poseído de una extraña afección psicológica a raíz de su observación del papel pintado de su cuarto: “El dibujo del papel de su habitación se convertía cada vez más, en el curso de la noche, en un infierno en el que se desarrollaban escenas horribles entre figuras deformes. A él lo aplastaba hasta llegar al alba” (Bernhard 1985: 75).

La estrecha relación que guarda el deseo con la identidad y la rivalidad entre iguales es sugerida en la escena en que Oscar irrumpe en la habitación de Dorotea (a la que ni siquiera conoce, como Don Quijote no conocía a Dulcinea). No solo evoca una rivalidad pasada justo antes de adentrarse en el territorio de su nuevo objeto de deseo, sino que se incomoda ante su reflejo en el espejo del cuarto de la mujer. Es decir, en vez de estar absorto en el objeto de deseo, obnubilado por la posibilidad de sumergirse entre las pertenencias de la mujer amada, parece estar preocupado por sí mismo y por su situación relativa de superioridad o inferioridad respecto a la amada y el rival: “Me resultó molesto encontrarme inmediatamente con mi media figura plantada al otro lado del espejo” (Grass 1999: 596), al tiempo que crece la obsesión de Oscar:

Solo hasta que logré encauzar mis pensamientos, y a mí mismo, por otros vericuetos, pensando en María y en su pretendiente: María tiene un pretendiente, el pretendiente y María van los sábados al Apolo, María solo tutea al pretendiente fuera del establecimiento (...) conseguí establecer en mi alocada cabeza un principio de método. (Grass 1999: 596)

Y sin embargo, al principio de la novela Oscar es el personaje extraño y fascinante que se niega a participar de la rivalidad, la idolatría y la interdependencia humanas, y se atribuye una autonomía perfecta que es precisamente la que inquieta al lector. Es tan exagerada la impermeabilidad del protagonista del *Tambor* a la influencia del prójimo, e incluso a la necesidad siquiera de someterse a una educación socializante de niño, que cabe enmarcarlo en el género de la fantasía, pese a que la novela es costumbrista y hasta cierto punto histórica. La inverosimilitud misma de la sofisticación de la conciencia autónoma puede poner en entredicho la autonomía del lector, especialmente cuando este comprueba que es más fácil identificarse con los personajes banales y dependientes de la norma social y del prójimo que con el propio Oscar.

Para decirlo de una vez, fui de esos niños de oído fino cuya formación intelectual se halla ya terminada en el momento del nacimiento y a los que después solo les falta confirmarla. Y si en cuanto embrión solo me había escuchado imperturbablemente a mí mismo y había contemplado mi imagen reflejada en las aguas maternas, con espíritu tanto más crítico atendía ahora a las primeras manifestaciones espontáneas de mis padres bajo la luz de las bombillas. (Grass 1999: 65)

El triángulo, además de devolvernos al realismo español, como ya hemos apuntado, es también un elemento estructural clave en la otra novela en lengua alemana que nos interesa. En el caso de *Helada*, el único medio de acceso a la subjetividad del pintor es la conciencia de su observador, el joven estudiante, quien a su vez se encuentra tan fortuitamente expuesto al relato de Strauch como el lector, ya que no es sino otro observador externo para quien se ha seleccionado previamente el hombre al que tiene que escuchar. Entre los tres hombres se establece una relación en virtud de la cual el joven discípulo de una eminencia social, el cirujano, de cuya subjetividad nada sabemos, entra en contacto con la antítesis de su supuesto mentor, su hermano, y es sometido a un cuestionamiento implacable de todo aquello que el cirujano representa.

Es más fácil entender el simbolismo del cirujano/médico como figura patriarcal racionalista y burguesa si volvemos la vista hacia la literatura en lengua alemana del siglo XX anterior a Bernhard, por ejemplo, si nos remontamos a *La montaña mágica* de Mann (1924):

Thomas Mann construye un mundo herméticamente aislado del exterior y convierte a su protagonista, Hans Castorp, en espectador de excepción de los acontecimientos que tienen lugar en un lujoso sanatorio suizo. El joven ingeniero viaja desde las tierras bajas de su ciudad natal Hamburgo hasta las montañas suizas para visitar a un primo enfermo de tuberculosis (...) se ve envuelto en un proceso de aprendizaje que cambia por completo su vida y su visión del mundo. (Hernández y Sabaté 2005: 220)

Como en la obra de Mann, en *Helada* también asistimos a un proceso de aprendizaje paralelo al proceso de aprendizaje convencional, donde el protagonismo recae en la decadencia, contrapunto del naturalismo racionalista. La nula influencia que parecen haber ejercido un hermano sobre el otro contrasta con la influencia evidente que el pintor ejerce sobre su joven amigo. El pintor se convierte en mediador del estudiante, y su corrosiva mirada alterará la perspectiva del chico:

Él, el Ayudante, me considera por lo visto totalmente capaz de soportar una misión como la de observar al pintor Strauch sin sufrir ningún daño. ¡Daño! “¿Cómo puede dañarle a uno ver seres humanos que sufren?”, dijo. Por lo tanto, le resulta evidente que su hermano sufre. No cómo sufre, eso no lo sabe. Porque el sufrimiento del pintor excede la capacidad de imaginación del Ayudante. ¿Cuán profundamente sufre el pintor? ¿Se puede determinar cuán profundamente sufre nadie? ¿Y cuándo más profundamente? El Ayudante me envió creyendo que yo era capaz de rechazar los influjos que me acometieran. Sí, eso es lo que hay que hacer,

naturalmente, rechazar los llamados influjos de las personas con las que uno trata, con las que uno se ve obligado a tratar, no dejarlos que penetren en uno. Enfrentarse con ellos, por difícil que, a menudo, pueda parecer de pronto. Si se tienen los ojos abiertos, la verdad es que no se hace caso omiso del peligro y se le hace frente con las armas necesarias. Naturalmente, en compañía del pintor, estoy expuesto constantemente a los malos influjos. Pero los veo, y puedo distinguir muy bien dónde empiezan los malos influjos, dónde no son buenos los malos influjos, porque los malos influjos pueden ser buenos. (Bernhard 1985: 130)

La autocomplacencia del cirujano contrasta con la escucha activa del joven, y estas dos actitudes enfrentadas seguramente respondan a la humildad casi infantil que persiste en este último y a la arrogancia de la eminencia médica. Como en la parábola del buen samaritano de los evangelios, el orgullo de la figura pública investida de un rol social definido y reverenciado conlleva un mayor riesgo de pasar por al lado del prójimo en apuros sin prestarle ayuda, como hicieron los sacerdotes. En cambio, el samaritano del que nadie espera nada, como el estudiante en prácticas desprovisto de prestigio, se encuentra en una posición que le hará más proclive al ejercicio de la compasión.

El desenlace de la atípica trama de *Helada*, es una reivindicación del paria social, del paria familiar y de la desviación de la norma social. Al principio de la novela la relación entre la desviación escandalosa del pintor y la sociedad normativa que representa el cirujano no estaba claramente definida. El aislamiento y el sufrimiento del artista se nos presenta como una incógnita, un fenómeno que el cirujano desea estudiar con la objetividad propia de su gremio. Al final de la novela, su aprendiz define los términos de la relación entre los dos hermanos y le da la importancia que cree que merece:

Nada oprime más a su hermano que la falta de contacto con usted. Sería demasiado simple hablar al respecto de un complejo de hermano, en contraposición diagonal al complejo de padre, que hoy se considera como transparente. (Bernhard 1985: 281)

El narrador coincide en esto con Girard, que siempre ha mantenido que el análisis psicoanalítico sobre el conflicto primordial del hombre era certero, pero demasiado reduccionista, de forma que el padre se convertía en el único prójimo, mientras que en realidad el verdadero rival del hombre, según la teoría mimética, puede ser cualquiera (en este caso, el hermano). En *Helada*, resulta sorprendente escuchar a quien mejor conoce al pintor, su joven amigo, decir que nada oprime más al personaje que la falta de contacto

con su hermano, tras toda una novela escuchando los cien mil nombres que el pintor da a sus sufrimientos, casi siempre opacos, poéticos y cáusticos.

La lectura más tradicional de Bernhard tiende a considerar un signo de excelencia la marginalización del artista, que en realidad podría estar mucho más preocupado por la aceptación de lo que parece:

Bernhard deja fluir sin interrupción el discurso de un narrador en primera persona que no considera en absoluto al interlocutor. Los monólogos obsesivos de sus personajes reproducen formalmente el absoluto aislamiento del individuo en el mundo. Incomprendidos por el entorno, los héroes de Bernhard no hacen concesiones: son genios artísticos poseídos por la idea de la muerte con cuya caída se derrumba asimismo su creación. Los particulares personajes de Bernhard sufren por la mediocridad de los demás y desprecian la normalidad de las masas, un hecho claramente manifiesto en sus primeras novelas (...). (Hernández y Sabaté 2005: 283)

A la hora de analizar estas dos novelas oscuras, donde continuamente se fuerza al lector al desconcierto, donde continuamente se frustran sus expectativas, la teoría mimética nos permite recuperar el interés por temas más mundanos como los celos o las querencias y soledades de los protagonistas respecto a los seres humanos que les rodean. Los acontecimientos tradicionalmente amplificados en la novela (la muerte, el enamoramiento, el engaño), nuestros protagonistas o bien no los experimentan, o cuando lo hacen, nos relatan esas vivencias en términos que nos hacen preguntarnos si están hechos a fin y al cabo de la misma pasta que nosotros. La inquietud que generan estos personajes es un valor en sí mismo, ya que el desconcierto (a menudo llamado “extrañamiento” en teoría literaria) es un recurso literario que desde la vanguardia el lector se ha acostumbrado a apreciar. No obstante, puede ser un ejercicio interesante, y a menudo sorprendente, reducir novelas experimentales como estas al común denominador de la teoría mimética, cuyos términos nos resultan instantáneamente comprensibles y cercanos: la rivalidad y la relación con el otro y con nuestra comunidad.

En *El tambor de hojalata*, la infancia y adolescencia de Oscar, que llega a su fin el día en que muere Matzerath, están definidas por la defensa a ultranza de una autonomía sobrehumana (lo más mágico de su personaje, más allá del misterioso origen de su deformidad) y la claudicación ante el deseo del otro, de lo que tiene el otro, y de la normalización y la socialización. La incuestionable autonomía de Oscar se hace patente, por ejemplo, en el tratamiento que Grass da a la envidia.

Cuando Oscar envidia, supera pronto dicho sentimiento y hace gala de una fortaleza que empuja al lector a volver a interpretar al personaje como un monstruo, cuya psicología nos resulta, una vez más, y precisamente cuando creíamos estar a punto de ver por fin nuestra humanidad reflejada en el personaje, inaprensible:

Con cierta envidia miraba Oscar en aquella época las carteras de los muchachos de su edad, a cuyo lado colgaban columpiándose y dándose importancia las esponjas y los trapitos de las pizarras. Y sin embargo, no recuerda haber tenido nunca pensamientos por el estilo de: tú mismo te lo buscaste, Oscar; hubieras debido ponerle buena cara al juego escolar. (Grass 1999: 115)

Grass plantea la posibilidad de que Oscar experimente un sentimiento tan humano como la envidia para, en seguida, negar dicha posibilidad. Es decir, si introduce esta posibilidad es únicamente para subrayar la diferencia esencial entre el protagonista de su obra y el propio lector, quien sin duda hubiera padecido grandes celos de haberse visto privado de los privilegios de los niños normales. El escritor juega con la expectativa del lector, y al frustrarla, tras haberla considerado, dota al narrador de una cualidad deílica, le da la forma de un ser conocedor de la debilidad humana pero que no participa de la misma. También cabe la posibilidad, claro está, de que el narrador no sea fiable, especialmente en el caso de una novela escrita en primera persona, y precisamente la duda entre ambas posibilidades sustenta la intriga de la historia (¿será Oscar más o menos humano de lo que parece?). Oscar podría ser un mentiroso que imposta una indiferencia imposible de conjugar con su atestiguado conocimiento de la envidia, el sentimiento típico que cabría esperar en un niño en edad escolar que se ve excluido de la escuela.

La reacción natural sería precisamente la profunda decepción ante la exclusión del entorno lectivo pese a la falta de confianza sobre su valor intrínseco. Pero como Oscar, durante la primera parte de la novela, hace ostentación de esa mágica autonomía a la que nos venimos refiriendo, el desenlace emocional del episodio que nos ocupa es el siguiente: “Con cierta envidia, acabo de decir, y no iba más allá, en efecto” (Grass 1999: 115). Y el personaje pasa a seleccionar sus propios mediadores educativos (al contrario, por cierto, de lo que hizo a su edad un Grass subyugado por los ídolos nacionales que seleccionaba para los jóvenes el nazismo):

Después de mucho titubeo – habiendo poco que elegir no era fácil decidirse rápidamente-, escogí, sin saber lo que escogía, por pura obediencia a mi conocida vocecita interior, primero a Rasputín y luego a Goethe. (Grass 1999: 118)

También aporta gran interés al estudio del período estudiantil de la biografía de Oscar la tensión entre la lectura de su deformidad que hacen los adultos, y la que hace el propio Oscar. Los adultos, el mundo de la norma social, los sentimientos, el deseo y el amor, son los únicos que parecen tener un problema con la condición de Oscar, ya que el propio afectado la presenta como una elección personal que consideró preferible a convertirse en uno de ellos. Una vez más, se insiste en la autonomía perfecta del protagonista, quien se habría dado a sí mismo su deformidad de forma voluntaria.

Yo me planté en mis tres años, en la talla de Gnomo y Pulgarcito, negándome a crecer más, para verme libre de distinciones como las del pequeño y el gran catecismo, para no verme entregado al llegar a un metro setenta y dos, en calidad de lo que llaman adulto, a un hombre que al afeitarse ante el espejo se decía mi padre y tener que entregarme a un negocio que, conforme al deseo de Matzerath, le había de abrir a Oscar, al cumplir veintiún años, el mundo de los adultos (...) me quedé en los tres años, pero también en una triple sabiduría; superado en talla por todos los adultos, pero tan superior a ellos; sin querer medir mi sombra con la de ellos, pero interior y exteriormente ya cabal. (Grass 1999: 82)

Tanto en *Helada* como en *El tambor de hojalata* se presta considerable atención a la subjetividad, como cabría esperar en dos reputadas novelas de la segunda mitad del siglo XX. Pero ambos relatos tienen una dimensión social de gran calado. Cuando nos distanciamos por un momento de la magnética extrañeza de los protagonistas, nos encontramos de pronto en un universo convencional y accesible que, aunque transfigurado por la subjetividad del marginal que lo interpreta de forma atípica, reproduce en el fondo los mismos conflictos que la literatura más clásica.

En *Helada*, la transgresión del pintor, que reside no solo en su propia trayectoria vital (su retiro a una comarca remota donde se rodea de personajes anti-intelectuales por debajo de su estrato social), sino también en su pensamiento a nivel formal (lo inconexo de sus ideas), no sería tal si no existiera el personaje de su hermano cirujano de vida ordenada. La tensión entre la civilización y la incapacidad o falta de voluntad de encajar en la misma convierten el aparente monólogo de Strauch en un diálogo con su hermano, que tiene lugar en la conciencia del joven estudiante y, a través del mismo, en el lector:

El pintor Strauch es más bajo que el cirujano Strauch. El pintor Strauch es uno de esos casos en que no se puede hacer nada con martillo y escoplo, con bisturí y sierra y pinzas y escalpelo. Ahí deberían intervenir los procesos mentales de la alta ciencia, del olfato de muchas noches de insomnio. Porque se trata de un error adquirido, comenzado a pagar por la muerte hace decenios y que pronto quedará totalmente pagado. (Bernhard 1985: 137)

El estudiante recurre sin reparos a la abierta comparación entre los dos hombres. Es posible defender la hipótesis de que la mediación del modelo tiene un gran protagonismo en *Helada*, si no ya por otros elementos internos de la obra, sencillamente por el hecho de que la historia es en cierto modo un estudio de la influencia. El autor, a través de las palabras del joven protagonista, cuestiona la pretendida esencialidad de la legitimidad del ser humano refrendado por la sociedad burguesa de la época, encarnado por el cirujano, cuya autocomplacencia es cuestionada por su propio discípulo, que está a punto de convertirse en el discípulo de su antítesis.

Al contrario de lo que sucedía con el personaje de Oscar en *El tambor de hojalata*, la influencia externa en el joven personaje de *Helada* es admitida abiertamente, e incluso defendida. La capacidad de dejarse influir por el otro es reivindicada en la novela. Del joven aprendiz sabemos que *sabe escuchar*. Dicha permeabilidad se nos presenta como el atributo de una mayor capacidad imaginativa¹⁰, y como un talento que puede tener una vertiente negativa, pero también una vertiente positiva. Ello es prueba de que el interés por la subjetividad de la modernidad literaria no tiene por qué convertirse automáticamente en el neorromanticismo criticado por Girard:

Literariamente, la crisis de la objetividad generó una marcada inseguridad lingüística. La inefabilidad de la experiencia subjetiva del mundo se convirtió en punto central de la creación literaria. La reproducción poética del equilibrio entre el yo y la naturaleza fue sustituida por la expresión del desasosiego: frente a las formas bellas y armoniosas surgieron las

¹⁰ Algo parecido a lo que hacía Oscar Wilde en *De profundis* (1995), obra en la que abraza el catolicismo y en la que encontramos un duro reproche a su amante, un joven en gran medida antitético al personaje del estudiante de medicina en *Helada*: “Cristo llevó a toda la esfera de las relaciones humanas esa imaginación: el secreto de la creación artística. Comprendió la dolencia del leproso, las tinieblas del ciego, la cruel miseria de los que viven en el placer y la singular miseria de los ricos. Tú, en mi desgracia, me has escrito: “Cuando no te hayas sobre tu pedestal, dejas de ser interesante”. ¡Qué lejos te hallabas de lo que Mathew Arnold llama “el secreto de Jesús” Ambos te habrían enseñado que lo que a otro acontece le acontece a uno mismo (...) No hay duda de que Cristo cuenta entre los poetas. Su concepción de la humanidad provenía directamente de la imaginación, y solo a través de esta puede ser comprendida. El hombre fue para él lo que Dios para los panteístas. Él fue el primero que concibió la unidad de las diversas razas” (Wilde 1995: 120).

inarmónicas y desgarradas, frente a la medida racional el patetismo y los impulsos irracionales. (Hernández y Sabaté 2005: 177)

El subjetivismo de Bernhard permite, de hecho, mediante la experimentación formal, cuestionar profundamente las categorías estrictas del pensamiento imperante en su época, lo cual, por su potencial subversivo, permite a la literatura avanzar en la labor de redescubrir la dignidad del individuo más allá de las interpretaciones colectivas de sus culpas y características.

Nada sabemos de las razones que han llevado al cirujano a exigir una investigación secreta sobre la vida de su hermano. Pero sabemos que existe el interés suficiente como para haber requerido los servicios de su investigador, y detrás del interés del sujeto tiene que haber una emoción, o bien el amor o bien la curiosidad. Para que exista la curiosidad, es necesario que entre observador y observado exista una cierta distancia. Como mínimo, que exista la percepción del otro como alteridad, el reconocimiento del prójimo en tanto que alteridad. Pero el funcionamiento psicológico del ser humano tiende a exigir al ego que convierta a lo externo en una herramienta para conseguir un fin: por ejemplo, en un ídolo que funcione como falsa promesa o en un chivo expiatorio sobre el que descargar la frustración. Sabemos, eso sí, que el cirujano ha convertido a su hermano en un repositorio de su desprecio. Puede que por ello haya recurrido a su joven subordinado, para intentar “ver de nuevo”, con una mirada más limpia, al hermano perdido.

La diferencia que existe entre el Otro tal y como es interpretado por el sujeto y el Otro en tanto que fenómeno, la complejidad de la identidad del ser humano y por tanto, de fenómenos como el estudio psicológico en el arte o el enamoramiento en la vida diaria, es un tema principal de los que constituyen la novela de Bernhard desde su mismo planteamiento: dos hermanos que entran en relación gracias a la mediación de un tercero. En esta lectura que hace el pintor del desamor vivido por el joven, en principio tan opaca, encontramos de hecho una relectura del mismo planteamiento de *Helada*:

Me preguntaba una y otra vez qué era lo que le ponía a uno en una situación que tenía que hacer desgraciados a dos jóvenes. (...) “Es una mentira”, dijo el pintor. Sé lo que quería decir: es una mentira que se basa en otra mentira y busca refugio en una tercera: en medio de otra persona. (Bernhard 1985: 182)

El estudiante está a la altura de las circunstancias y, efectivamente, no se escandaliza con el pintor, pero tampoco lo convierte en un ídolo. Se mantiene en todo momento a una saludable distancia de sus dos mediadores. Su respetuosa actitud es la que le permite descubrir en los dos hermanos más similitudes de las que ellos mismos sospechan. Así, su labor es análoga a la del dramaturgo trágico que caricaturiza a los rivales enfrentados, dejando al descubierto sus similitudes.

También el joven estudiante de medicina es objeto de observación. El pintor verbaliza la curiosidad que siente por su nuevo amigo, que el lector sabe que es la misma que siente su nuevo amigo por él (en tanto que emisario de su superior):

“¿Qué clase de hombre es usted realmente? No puedo clasificarlo en mi interior. ¿Me dice usted lo que piensa? ¡Cómo es que me ha encontrado y, desde entonces, ha estado conmigo! ¡Ha vagado conmigo! ¿Se ha repuesto ya un poco al menos? Evidentemente, lo misterioso es lo que crea el interés. ¡Usted me resulta misterioso, aunque está hecho de una forma natural, y sobremanera sencilla!”. (Bernhard 1985: 135)

El estudiante en prácticas es el buen samaritano, el Sancho Panza de este relato, aquél que todavía no tiene una posición en el engranaje social tan definida en función de categorías surgidas del ritual y el mito que puede escuchar cuando oye y ver cuando mira, y Strauch se da cuenta de ello y se maravilla con la generosidad del chico.

5.5 Fetichismo y deseo mimético en *El tambor de hojalata*

El tambor de hojalata tiene un protagonista dado al fetichismo, tanto en su obsesión por los tambores o las insignias nazis como en su vivencia del amor. Girard ya hizo una asociación entre fetichismo y deseo mimético como la que más adelante harían otros autores, por ejemplo Chia Rousseau, cuya obra citaremos en las siguientes páginas.

Dorotea, uno de los objetos de deseo de Oscar, es una desconocida enfermera de la que este se enamora a causa del fetiche que tiene el protagonista con tal profesión. El fetiche es el mecanismo del deseo que deshumaniza al objeto del mismo y lo convierte en un símbolo, en este caso un posible símbolo de la servitud y la complacencia, unos valores que tienen un efecto electrizante para este enfermo del cual sabemos que guarda una relación problemática (e idólatra) con su propia autonomía, en torno a la cual se hace fuerte a lo largo de toda su infancia. La enfermera es también una mujer expuesta a

muchos hombres a un tiempo, al igual que la camarera o el camarero, lo cual podría tener algo que ver con la fascinación que ejerce sobre el sujeto la competencia exacerbada, la confluencia de múltiples deseos sobre un mismo objeto que ve incrementada su valía relativa:

In culture, defined as it is by the incest taboo, desire inevitably becomes a mediated phenomenon, as René Girard so ably and amply demonstrated. That is, it becomes a figural formation. It requires an act of displacement (away from the forbidden primal object) and, simultaneously, a certain acquiescence in an act of substitution whereby the alternative object of desire acquires a fragile equivalence, despite its difference, in relation to the inaccessible 'ideal', producing an illusion of their identity — a quasi-identity, if you will. Which is to say that desire, as it exists in culture, is necessarily fetishistic in character, but also that a fetish is a figure that combines the effects of digression with those of metaphor. It is also to say that fetish is not a perversion but a norm. (Chambers 2011: 49)

Como Ross Chambers señala en este capítulo recogido dentro del libro *Disgressions in European Literature* (Grohman y Wells 2011), el fetichismo, antes que una excepción, sería la norma en nuestra cultura, debido al funcionamiento del deseo humano, mucho más complejo y social que el deseo animal instintivo y primario. Si el deseo mimético reviste de atractivo a un objeto a través de la mirada del otro, y si el ideal está siempre en la génesis del deseo al margen del objeto, necesariamente los objetos de deseo del hombre tendrán siempre un contenido metafórico y social, depositado sobre los objetos por el sujeto. El fetichismo, por lo tanto, en su sentido más amplio, define hasta el más convencional de los deseos (como de hecho sucede en el capitalismo). También cabe esperar que la vertiente metafórica y cosificadora del proceso se acentúe en sociedades en las que la rivalidad se ha exacerbado, y en los sujetos especialmente propensos al idealismo y la ensoñación, como los artistas.

En *El tambor de hojalata*, las relaciones entre seres humanos se configuran en torno a la estructura sujeto – modelo – fetiche. La mujer que hay tras la enfermera carece de importancia. El fetiche es un atributo que sustituye a la persona, que la deshumaniza, que funciona para el sujeto de deseo como un objeto revestido de un prestigio sobrenatural. En este caso, la profesión de Dorotea es el fetiche para Oscar, que solo se enamora de ella por su oficio, la única información sobre su amada de la que dispone. El fetiche, por su parentesco con el pensamiento mágico-religioso arcaico, permite identificar en el amor fetichista la influencia del otro, de la mirada del otro sobre el objeto

sagrado, la configuración de lo sagrado en función de la confluencia de deseos sobre un objeto que aumenta su valor relativo por la superstición social que planea sobre el mismo. La deshumanización de Dorotea podría guardar relación con la conflictividad general de la sociedad alemana neoarcaica donde la metafísica está huérfana de salvoconductos efectivos y la religión cristiana ha perdido todo su prestigio. El jazz o el comunismo son algunos de los fetiches de los personajes más soñadores de la obra de Grass (por ejemplo, Klepp), las enfermeras los de otros, pero en el universo de la novela solo parece tener cabida la fascinación enfermiza por lo sagrado moderno. Las aficiones amorosas e incluso las ideas políticas son tratadas como instancias que se utilizan para dignificar al sujeto en busca de una identidad victoriosa que poder ostentar ante el resto de hombres.

El siglo cinematográfico por excelencia empieza a hacer hincapié en la fascinación voyeurística tan explotada por el cine, en el que la confluencia de todas las miradas sobre una misma actriz hace que se reproduzca el mecanismo de la génesis del deseo por la enfermera que marcó a la generación de la primera guerra mundial. Se trata una vez más de la seducción mediada por el otro, que nace de la distancia del objeto, aparentemente inalcanzable, y de su exposición a la mirada deseosa de todos a un tiempo. Es la función que tiene también la Níobe, la mujer muerta, fría y expuesta a todos, que en la novela de Grass es el símbolo de la feminidad catalizadora del deseo comunitario que el propio Oscar relaciona tanto con la devoción arcaica como con la génesis de la violencia:

Niobe la de madera; desnuda, no se mueve, no tiritaba, no suda, no respira, ni siquiera tenía carcoma, porque estaba inyectada contra la carcoma, porque era histórica y preciosa. Por su culpa hubo que quemar a una bruja; al escultor de la figura le cortaron la mano experta; hundíanse los barcos y ella se salvaba a nado. Era de madera, y sin embargo, a prueba de fuego: mataba y seguía siendo preciosa. Con su silencio redujo al silencio a bachilleres, estudiantes, a un viejo párroco y a un coro de conserjes de museo. Mi amigo Heriberto Truczinski la asaltó y pereció en la empresa; Niobe siguió seca, acrecentando su silencio. (Grass 1999: 590)

En su estudio sobre *Lolita* de Nabokov, la autora Chia-Rousseau, inspirada por la teoría mimética, relaciona el amor fetichista de Humbert Humbert con el deseo mimético. En su análisis, la autora destaca la importancia que tiene para el narrador la construcción de una identidad poética para sí mismo a través de su amor por Lolita. El personaje de la niña, nos dice Rousseau, es tratado con la superficialidad que exige su condición de

fetichismo, cuya naturaleza infantil es lo único que de verdad importa. Humbert Humbert insiste en su condición de poeta, y en exacerbar su supuesto parecido con literatos como Poe:

Humbert's clear obsession for Lolita should not be seen as a proof of spontaneity. On the contrary, Humbert is the romantic vaniteux par excellence. The romantic vaniteux is the individual who believes in the absolute authenticity of his desires, although he systematically borrows them from others. In the novel, Humbert sees himself as a poet, in quest of capturing lyrically the magical beauty he perceives in Lolita. (Chia-Rousseau 2016: 138)

En Nabokov como en *El tambor de hojalata*, el amor fetichista aparece relacionado con la violencia (con el crimen final cometido contra el rival en *Lolita* y con la muerte de Dorotea en *El tambor*). Lo más interesante de esta relación fetichismo-violencia es que se basa en la despreocupación por el ser humano o los seres humanos que configuran el triángulo del deseo, en la negación que conlleva de la dignidad de cada uno de los vértices. El poético amor de Humbert Humbert por Lolita no le impide retenerla, utilizarla y manipularla. El amor de Oscar por la enfermera pasa por alto en todo momento a la mujer Dorotea que se esconde tras la profesional, que además muere a manos de su rival en otro conflicto triangular secundario en la trama.

En la obra de Grass, como en *Lolita*, el rival amoroso acaba imponiéndose como principal objeto de interés del sujeto, y no solo en el caso de su pasión por Dorotea. Cuando Oscar se enamora de María, a la que deja embarazada, Grass también se asegura de que su padre Matzerath esté íntimamente inmiscuido en la relación (María es primero amante y después esposa del padre putativo del protagonista):

Cuando más engordaba mi amada, tanto más aumentaba el odio de Oscar. Y eso que no tengo nada contra el embarazo. Pero la idea de que el fruto engendrado por mí hubiera de llevar un día el nombre de Matzerath, me quitaba toda la alegría que hubiera podido darme el anuncio de un heredero. (Grass 1999: 366)

La alegría que podría haber prevalecido en Oscar al saberse padre del hijo de su amada tiene mucho menos peso, en última instancia, que la consciencia que este tiene de que el niño habría de llevar el nombre de su rival. El conflicto acaba con el crimen de Matzerath a manos de Oscar, el mismo desenlace que diera Nabokov a su trama.

Cuando se asocian de tal forma el deseo y los rituales se hace más evidente la insuficiencia de la concepción del deseo como pulsión espontánea. El amor de Oscar por María necesita de la mediación fetichista para florecer. Es a partir de la atribución de poderes mágicos sexuales a un objeto (el polvo efervescente) que la pareja se aproxima. Cuando María se desembaraza de los polvos mágicos, desprecia a quien hace unos instantes deseaba:

María cogió la toalla, se restregó bien con ella la mano izquierda, me lanzó el trapo a los pies y me llamó puerco condenado, enano venenoso, gnomo loco que había que hacer picadillo.
(Grass 1999: 357)

No es solo María la que selecciona sus objetos de deseo a través de curiosas maniobras de la imaginación. En el germen del amor de Oscar por María encontramos también una réplica del amor dantesco entre Paolo y Francesca, que descubren que se aman a partir de la imitación de los protagonistas de la obra literaria que están leyendo juntos, *El caballero de la carreta* (o los amores de Lanzarote y Ginebra). Oscar admite que para alimentar la llama de su amor acude a las imágenes literarias de las amadas de sus ídolos, distanciándose en la medida de lo posible de lo que de terrenal tienen los amoríos reales y las mujeres de verdad que le rodean.

También de día cavilaba yo detrás del tambor, hojeaba mis extractos de Rasputín desgastados por la lectura (...) consultaba también con Goethe, del que, lo mismo que de Rasputín, poseía no mala parte de las Afinidades efectivas y, como consecuencia de ello, adoptaba la fuerza elemental del curandero ruso, alisábala con el sentimiento universal de la naturaleza del príncipe de los poetas, daba a María ora el aspecto de la zarina ora los rasgos de la gran duquesa Anastasia, escogía damas del excéntrico séquito nobiliario de Rasputín, para volver a verla a continuación, hastiado de tanta sensualidad, en la transparencia celestial de una Otilia o tras la pasión honestamente contenida de Carlota. En cuanto a sí mismo, Oscar se veía alternativamente como el propio Rasputín o como su asesino, otras veces también como capitán, más raramente cual marido vacilante de Carlota, y aun en una ocasión (debo confesarlo) cual un genio que, en la figura conocida de Goethe, flotaba sobre el sueño de María.

En forma curiosa, esperaba yo más estímulos de la literatura que de la vida desnuda y real. Y así, por ejemplo, Jan Bronski, al que sin duda había visto con suficiente frecuencia trabajar la carne de mi pobre mamá, no podía enseñarme prácticamente nada. Y aunque sabía perfectamente que ese amontonamiento formado alternativamente por mamá y Jan Bronski y por mamá y Matzerath, ese amontonamiento suspirante, esforzado, que terminaba en un

gemir desfalleciente y se deshacía en baba, significaba amor, Oscar no quería creer que el amor fuera eso y, por amor, buscaba otra forma de amor. (Grass 1999: 343)

El siglo XX ha sido extremadamente prolífico en amores fetichistas, lo cual convierte la enfermiza vivencia del amor del protagonista del *Tambor* en un tratamiento precursor de la pasión amorosa contemporánea. En *Últimas tardes con Teresa* (Juan Marsé), en *El coleccionista* (John Fowles), en Hitchcock, la mujer es el objeto que simboliza al rival social, una especie de guardiana del prestigio, y el receptáculo de la violencia que el sujeto siente contra el prójimo y la amenaza en que este podría convertirse. Al fin y al cabo, en el amor fetichista del cine contemporáneo se reproducen los principios del amor cortés, pero en una versión en la cual la idealización extrema de la mujer fetiche se tiñe de violencia porque, a menudo, el inaccesible objeto de deseo está más cerca que nunca (podría ser la compañera de clase o de trabajo respecto a cuyo carácter verdaderamente sublime el mismo sujeto de deseo se plantea serias dudas). El objeto que le está vedado al voyeur en el siglo XX es receptáculo de su admiración y de su desprecio al mismo tiempo, al contrario de lo que sucedía en el amor cortés, donde no existía tal ambivalencia.

5.6 Imágenes de la religiosidad arcaica en *Helada* y *El tambor de hojalata*

No hay de hecho nada de lo que las religiones hablen más que de sus “misterios”, nada que tengan por más sospechoso que la voluntad de comprender. En el fondo, hay ahí un mecanismo de defensa perfectamente comprensible, incluso si permanece él también méconnu. (Girard 2006: 57)

Oscar es, entre otras muchas cosas, el ser marginal que termina usurpando el lugar de la divinidad (específicamente la católica) pero también el lugar de Satanás, y por eso *El tambor de hojalata* se presta especialmente a una lectura mimética. Todavía más interesante si cabe para un teórico inspirado por Girard es la introducción de la religión católica desvirtuada y parodiada en una trama marcada por la marginación, si bien soterrada, del niño deforme y por el nazismo en una sociedad altamente secularizada. El texto religioso que se “inserta de manera intertextual en otros textos” no ha sido en absoluto ajeno a nuestra tradición, como nos recuerda el profesor Dr. D. Luis Martínez-Falero Galindo (él proporciona como ejemplo “la consagración del whisky que lleva a cabo Floro Bloom en *El invierno*

en Lisboa, de Muñoz Molina” [Martínez-Falero Galindo 2015]). En este caso, la doble condición maléfica/benéfica del chivo expiatorio de la religión arcaica la encontramos también en la figura de Oscar y en su insistencia por asimilarse al Cristo sacrificado, pero también al diablo. La ausencia de atributos relacionados con lo grandioso no impide a Oscar liderar a la comunidad desde su posición excéntrica (enano de ascendencia polaca) pero todavía incluida en su comunidad, doble condición que comparte con el *pharmakos* griego.

La parodia de la religión católica que tiene lugar en las páginas de la novela es especialmente interesante a la luz del contexto histórico en que se desarrolla la trama. El protagonista es católico, al igual que los miembros de su familia victimizados por el nazismo, lo cual refuerza todavía más si cabe el interés del cuestionamiento del papel de la religiosidad, la responsabilidad, la autonomía y la parodia de estas tres variables.

Ya hemos indicado anteriormente que el único atributo que diferencia a Oscar del resto de personajes es su marcado descreimiento y quasi-perfecta autonomía. Dicha autonomía es también la que provoca en el lector cierta inquietud o extrañamiento ante el personaje. Pero la convencionalidad ocasional de la trama, recurso que el novelista utiliza para subvertir el horizonte de expectativas del lector, enfrenta al protagonista a situaciones vitales cotidianas, en las que nuestro orgulloso héroe corre el riesgo de ser humillado por sus semejantes. Por ejemplo, en su encuentro con la banda adolescente de delincuentes menores. Para protegerse de una forma clásica de violencia colectiva contra el ser marginal (la persecución adolescente del ser humano diferente) Oscar se presenta a sí mismo como un ser de otra esfera, la esfera sagrada. Como si intuitivamente el autor transfiriera al personaje el ancestral conocimiento del papel relegado para el ser marginal ante la masa: la divinidad vilipendiada sobre la que verter su responsabilidad colectiva.

Pero, como eso de marcarme la salida no me hacía gracia y, además, tampoco quería yo dejarme imponer términos fijos por aquella banda, al cabo de unos treinta y cinco segundos dije: - Soy Jesús (...) Oscar fue sometido a un proceso que hoy todavía sigo llamando el segundo proceso de Jesús y que terminó con mi absolución y, por consiguiente, con la de este. (Grass 1999: 448-466)

Así, Oscar pasa de ser el blanco de la violencia de una iconoclasta banda adolescente a convertirse en su líder, algo parecido a lo que sucedía a la víctima del ritual sacrificial arcaico. Cuando sus aventuras al frente de la banda se ven truncadas por una detención colectiva con tintes de acabar en tragedia para los integrantes de la misma, Oscar reproduce el atributo sagrado que se le ha conferido y que se ha conferido a sí mismo y, como un ser cuyo reino no es de este mundo, se escapa disimuladamente y se pone a salvo sin asumir ningún tipo de responsabilidad o culpa por el devenir de sus compañeros:

Así saboreó Oscar la ligera satisfacción de haber tenido entre sus activos subordinados al hijo del jefe de la Policía y, sin resistencia, afectando el papel de un rapaz llorón de tres años del que los adolescentes habían abusado, dejé que me ampararan: el reverendo Wiehnke me tomó en sus brazos. (Grass 1999: 465)

No es la primera ni la última vez en la trama que Oscar se identifica con Cristo. Anteriormente ya lo había hecho, a raíz de las visitas que hace junto a su madre a la iglesia católica para confesarse y descargar su culpa como mujer infiel. Por lo tanto, detrás de la imagen de Cristo niño en el papel de Oscar, creada por el protagonista al cederle su tambor, se esconde una trama y un tema convencionales: la infidelidad y la culpa.

Oscar asocia al universo Bronski (también católico), al que pertenecen tanto él, como su madre y como Beethoven, con la sensibilidad artística opuesta a la agresividad nazi, y con la indefensión de las víctimas. A Jesucristo le atribuye la mirada de Bronski, poética pero incapaz de imponerse ante el empuje de la nueva corriente social:

Tenía mi misma estatura y mi misma regaderita, que entonces solo servía de regaderita. Abría al mundo unos ojos azul cobalto absolutamente Bronski y, para fastidiarme más, adoptaba mis propios gestos. (Grass 1999: 179)

Finalmente, Jesucristo se dirigirá a Oscar para nombrarle su apóstol y sucesor. En esta paródica anécdota, Günter Grass equipara de forma consciente o inconsciente al *pharmakos* social de su novela (el ser deforme marcado por la diferencia) con el mesías del Nuevo Testamento. Oscar, además, interpretará la llamada de Cristo como una invitación a la subversión, y responde a la misma mediante el terrorismo adolescente apolítico que rechaza la civilización de los padres de la guerra:

Levantó el índice, a la manera de una maestra de primaria, y me asignó una misión: -¡Tú eres Oscar, la roca, y sobre esta roca edificaré mi Iglesia! ¡Sígueme! (...) Jesús había encontrado un sucesor. Pero mis primeros discípulos habían de ser Curtidores. (Grass 1999: 439)

Oscar se burla de la religión de su madre y así amplifica la ineficacia de la misma para contener los conflictos rivales entre los miembros de esta familia pequeñoburguesa o, a mayor escala, el mecanismo sacrificial neoarcaico que está gestándose en Alemania. La confianza que, a regañadientes, deposita Oscar en Jesús niño se ve frustrada. Probablemente, Grass percibiera, a la hora de crear a su personaje, que la confianza en Dios ya no era posible en la Europa del siglo XX, y que ello dejaba al hombre huérfano de una fe que hubiera tal vez necesitado:

Mientras mamá me sacaba de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, yo iba contando con los dedos: hoy lunes, mañana martes, miércoles, Jueves Santo, y Viernes Santo, acabad con él, que ni siquiera sabe tocar el tambor, que no me concede romper los vidrios, que se me parece y sin embargo es falso, que bajará a la tumba, en tanto que yo puedo seguir tocando y tocando mi tambor, pero sin que vuelva jamás a ocurrírseme desear un milagro. (Grass 1999: 184)

El niño más sabio que los adultos (“¿qué adulto, entonces, poseía la mirada y el oído a la altura de Oscar, el tocador de tambor, que se mantenía a perpetuidad en sus tres años?”) y que no responde a su influencia, como Jesús entre los doctores del templo, es otra figura mesiánica presente en la novela.

El propio Oscar preconiza la dimensión sagrada que adquirirá su personaje, y después se confirma en la trama: “Con todo -y aquí Oscar ha de confesar algún desarrollo-, algo crecía, no siempre por mi bien, y acabó por adquirir proporciones mesiánicas” (Grass 1999: 82).

Cuando Oscar se hace músico de jazz, termina liderando un ritual de llanto colectivo para personas traumatizadas que se han quedado sin conductos efectivos para expresar sus sufrimientos:

Oscar logró poner los palillos en las manos del Oscar de tres años. Me fui, pues, por los viejos caminos, evoqué el mundo desde el punto de vista del niño de tres años, y empecé por meter en cintura a aquella sociedad de la posguerra incapaz de verdaderas orgías (...). (Grass 1999: 650)

Oscar lidera un ritual de memoria y lamentación comunitaria que reproduce la catarsis colectiva a partir de su figura, sacerdotal, que además se relaciona tanto con Jesucristo como con el Demonio. Es decir, el escritor Grass imagina en el pueblo alemán una necesidad y se inventa un posible remedio: un proceso religioso arcaico que usurpa la función de la religiosidad tradicional:

Oscar no encuentra aquí lugar para narrar en detalle sus éxitos. Una semana antes de iniciar mi gira, hicieron su aparición aquellos carteles escandalosamente eficaces que preparaban mi triunfo y anunciaban mi presentación como la de un mago, de un curandero o de un Mesías (...) Me convertían en un objeto de culto, en un ídolo, y nos atribuían a mí y a mi tambor curas milagrosas. Decían que lográbamos eliminar la pérdida de la memoria, y allí sonó por vez primera el término ese de “Oscarismo”, que más tarde habría de convertirse en consigna. (Grass 1999: 676-678)

Los fieles del mesías Oscar son descritos como infantiles y fervorosos conversos que ostentan la inocencia de un niño. El eterno niño Oscar se convierte en el líder religioso que devuelve a una sociedad traumatizada su inocencia, al tiempo que la ridiculiza y subraya la incapacidad de sus miembros para erigirse en ciudadanos dignos y autónomos, y la orfandad de una religión que les permita compadecerse de sí mismos y del prójimo tras una pretendida decisión histórica colectiva que se tornó en tragedia y en catástrofe.

Vittlar, en cambio, me amigo Godofredo, que es el que me queda más cerca del corazón, me ha regalado dulces, e inclinándose sobre la barandilla de mi cama, me ha dicho con su voz gangosa: - Cuando Jesús cumplió treinta años, se puso en marcha y se rodeó de discípulos (...) y se obliga a un Oscar de treinta años a juntar discípulos en torno a él y su tambor. (Grass 1999: 704)

Quien optara por refugiarse en una obstinada infancia antes de la contienda se erige ahora en triunfal líder de una sociedad a la que devuelve a la infancia por su propio bien.

Mi segunda gira cayó en Adviento. Combiné pues en consecuencia mi programa y pude registrar los elogios tanto de la prensa católica como de la protestante. En efecto, logré convertir a unos viejos pecadores empedernidos en niños que, con sus vocecitas delgadas y conmovidas, cantaban canciones navideñas. “Jesús, por ti vivo, Jesús, por ti muero”, cantaron

dos mil quinientas personas a las cuales, en edad tan avanzada, nadie habría creído capaces de un fervor religioso tan infantil. (Grass 1999: 678)

Además del propio protagonista, otros personajes también hacen la asociación Cristo-Oscar, por ejemplo Leo Schugger. Cuando Oscar decide por voluntad propia, en una escena propia del realismo mágico, crecer física y filosóficamente a partir del entierro de su padre putativo, el ostensible fenómeno paranormal en virtud del cual se extienden instantáneamente sus miembros es recibido con la siguiente aclamación: “-¡El Señor, el Señor! ¡Ved ahí al Señor! ¡Ved cómo crece!” (Grass 1999: 496).

Cuando Oscar decide crecer y, a causa de ese crecimiento, se convierte en un ser todavía más deforme, se abre la subtrama de la progresiva asunción de la responsabilidad de Oscar niño respecto a sus diversos crímenes contra el prójimo, uno de los temas clave de la novela. La supuesta inocencia infantil del personaje, y su impermeabilidad a la rivalidad y al odio (que radicaría en la total indiferencia de aquel que no se inmiscuye en asuntos de adultos que no le incumben), que fueran premisas durante la primera parte de la novela, son ahora desmentidas por el Oscar adulto. El relato que hace Oscar-niño de la muerte de Matzerath en la primera parte de la obra, es desmentido por el Oscar adulto en la segunda. En la narración original del episodio, Oscar nos dice que estaba ocupado con un juego de niños en el momento en que su familia fue descubierta por el ejército ruso, cuando alcanzó la insignia del partido nazi a su padre putativo, sin deseo alguno de incriminarle.

Oscar dice: como el calmuco llevaba ya varias condecoraciones en el pecho, tendí la mano cerrada con el bombón que me picaba y me impedía cazar los piojos, a Matzerath, que se hallaba a un lado frente a mí. Podría decirse ahora que no debía haberlo hecho. Pero también podría decirse: Matzerath no tenía por qué haber alargado la mano. (Grass 1999: 480)

La incrementada deformación física que aqueja al personaje a partir de su crecimiento se refleja también en su incrementada fealdad moral, ya que ahora el lector descubre sus mezquinos crímenes, si bien es cierto que Oscar se vuelve más humano a nuestros ojos cuando nos hace partícipes de sus odios, rivalidades e intenciones reales. Oscar adulto desmiente finalmente su falta de intencionalidad en aquella ocasión, mientras que su maestro Breba le recuerda que también fue culpable de la muerte de su madre y de la de Jan Bronski.

Que yo sepa, no es éste el único crimen cometido por aquel Oscar mofletudo. ¿No fue él, en efecto el que con su tambor llevó a su pobre mamá a la tumba? (...) ¿Y cómo fue aquello del funcionario del Correo, Jan Bronski, al que el Oscar de tres años acostumbraba a llamar su presunto padre? Lo entregó a los esbirros. Estos le atravesaron el pecho a balazos (...) Confesé el nuevo crimen, admití haberme librado de Matzerathh, describí su muerte por asfixia provocada por mí y dejé de esconderme detrás de aquella pistola ametralladora rusa, diciendo: -Fui yo, maestro Breba. Hice esto y aquello, y provoqué esta muerte, y tampoco soy inocente de la otra. ¡Piedad! (Grass 1999: 674)

El tambor de hojalata se estructura en dos partes que se diferencian principalmente en la información que recibe el lector sobre la autonomía del narrador y su participación en las rivalidades y crímenes que se relatan en la historia. La primera parte se corresponde con la infancia de Oscar, con sus juegos, rituales y su pretendida inocencia, ante una sociedad de adultos que se adscriben a diferentes ideologías y religiones. En la segunda parte, Oscar es ya un adulto, y ante los desastres de la guerra y de su propia familia, adopta el lenguaje de los culpables y niega su condición de niño inocente, la que durante la primera parte nos había hecho creer que le definía. Esta vez son los adultos, en concreto la sociedad burguesa que acude al club de jazz en el que Oscar recala, los que son devueltos a la tierna infancia a través del ritual colectivo que Oscar lidera, una parodia del ritual de expiación de la culpa que proporcionan las religiones arcaicas a través del sacrificio, y la católica a través de la crucifixión:

(...) con lo que logré aquello que el fondista Schmuh solo lograba con cebollas: que las damas y caballeros empezaran a derramar gruesas lágrimas, tuvieran miedo y solicitaran temblorosos mi compasión. Y así, para tranquilizarlos algo y para ayudarlos también a meterse en sus vestidos y en su ropa interior, en sus sedas y terciopelos, toqué “Verdes, verdes, verdes son todos mis vestidos” (...); recorrí todos los colores y matices, hasta que volví a tener enfrente a una sociedad elegantemente vestida. (Grass 1999: 651)

Pero Oscar no solo se identifica con el niño Jesús, sino también con el Diablo. La sustitución del hombre corriente por un dios o un demonio es una de las preocupaciones más recurrentes en la teoría mimética. Oscar peca de las dos formas de idolatría con el fin de establecer una relación con el prójimo que al marginal y al enfermo le estaría vedada, es decir, Oscar se adopta el papel de dios o de diablo con el fin de liderar a las masas o seducir a las mujeres. No obstante, según la teoría mimética, cuando Oscar se inspira en el Diablo estaría reproduciendo un mecanismo de seducción clásico. El Diablo se asocia

con la seducción porque es un personaje perfectamente autónomo, y esta pretendida autonomía es la que atrae el deseo mimético, cuyo fin último es la trascendencia del sujeto.

La insuficiencia del hombre que no es ni Dios ni Satanás, pero que no se atreve a presentarse ante el prójimo sin identificarse con el uno o en otro, es objeto del interés del Girard en sus estudios sobre la coquetería, que él identifica como la ostentación de una falsa autonomía y un deseo vertido sobre uno mismo con el objeto de convencer al observador para ganar su admiración (lo cual supone la asunción implícita de que sin afectación y sin espejismos el ser humano no puede desear ni ser deseado). El subyugador atractivo de lo maléfico, así como la cualidad enajenante de la seducción mimética en la que los amantes se desconocen y se niegan, queda plasmada metafóricamente en el catastrófico resultado que tiene para Oscar descubrir su identidad ante Dorotea tras el encuentro sexual que protagoniza con ella, durante el cual su amante permanecía convencida de que el enano era en realidad Satanás. En este conato de relación, tanto para Dorotea como para Oscar, el prestigio y la autonomía son los verdaderos objetos de deseo, y no la mujer y el hombre que se están compartiendo una experiencia sexual. Dorotea estaba perfectamente dispuesta a acostarse con el Demonio, pero cuando descubre que en realidad se ha acostado con un hombre corriente, deforme pero, a pesar de todo, humano, le inunda una profunda repugnancia:

Ella se dispuso a ayudar a Satanás, sacó los dos brazos de debajo de la estera, quiso abrazarse y me abrazó, encontró en eso mi joroba y mi cálida piel humana, que nada tenía de la fibra de coco, no se topó con su anhelado Satanás y cesó de balbucear (...) No tuve más remedio que rendirme y confesar que, según decían mis palabras, me llamaba Oscar Matzerath, era vecino suyo y amaba a la señorita Dorotea con un amor apasionado y fervoroso. (Grass 1999: 629)

La preferencia de Dorotea es por el sadomasoquismo, tal y como Girard lo ha descrito: un ser humano que protagoniza un desesperado intento por convencerse de la superioridad del amante, de la trascendencia inhumana del mismo.

La enfermera termina siendo víctima de un crimen pasional y de ella solo queda en la trama una parte de su anatomía, un dedo, que Oscar encuentra por casualidad y que convierte en otro fetiche al que adorar. En una nueva parodia del ritual católico, nos encontramos a un Oscar que adora la carne de una mujer objeto, en vez del pan y el vino.

La triste adoración de la glorificada enfermera subraya el contradictorio y ridículo fervor que se profesa a cualquier pobre ser humano por simple voluntad de adoración:

La adoración de un tarro: Yo adoro. ¿Cuál yo? ¿Oscar o yo? Yo, con fervor; Oscar, distraídamente. Yo, fervorosamente, sin temor a flaquezas ni repeticiones. Yo, vidente, porque carezco de memoria. Oscar, vidente, porque está lleno de recuerdos. Frío, ardiente, caliente, yo. Culpable a petición. Inocente sin demanda. Culpable por haber sucumbido porque, me hice culpable aun cuando, me disculpé de, sacudí en, me abrí paso a mordiscos a través de entre, me mantuve libre de, me reí de sobre, lloré para antes sin, blasfemé de palabra, me callé blasfemando, no hablo, no callo, oro. Adoro. ¿Qué? El vidrio. ¿Qué vidrio? El tarro. ¿Qué conserva el tarro? El tarro conserva el dedo. ¿Qué dedo? El anular. ¿De quién? De una rubia. ¿Qué rubia? Estatura mediana. ¿Mide un metro sesenta? Mide un metro sesenta y tres. ¿Señas particulares? Una peca. ¿Dónde? Antebrazo interior (...) ¿Confesión? Protestante. ¿Virgen? Virgen. ¿Nacimiento? No sé. ¿Cuándo? En Hannover. ¿Cuándo? En diciembre. ¿Sagitario o Capricornio? Sagitario. ¿Y el carácter? Tímido. ¿Voluntad? Aplicada, también gárrula. (Grass 1999: 693)

En algunas otras obras que se estudian en este trabajo, por ejemplo en *Juegos de la edad tardía*, encontramos también ridículas adoraciones fetichistas de este tipo: Landero reproduce un cómico encumbramiento similar por parte de su protagonista de los restos mortales de una desconocida cualquiera a la que escoge para expiar todas sus culpas. En *Fortunata y Jacinta*, Juanito imploraba también el perdón de una Jacinta temporalmente divinizada y adorada como si fuese un objeto sagrado en vez de, sencillamente, su esposa.

Pese a la dificultad interpretativa del pasaje arriba transcrito, que parece un ejercicio de escritura automática, lo cierto es que evoca algunas de las cuestiones clave de la novela, como la culpa y la inocencia, el fervor sin contenido ni objeto y las contradicciones de su personaje principal.

Detengámonos ahora en una escena de *Helada* que, en un contexto completamente profano, aunque violento, recibe un tratamiento que le hace adoptar tintes rituales. El lirismo de *Helada* y su transgresión formal no está exento de clímax narrativos. El autor cultiva la tensión y hace que culmine a través de las imágenes, lo cual guarda sin duda también relación con la disciplina artística que ejerce el personaje principal, la pintura. La más perturbadora de las imágenes descritas por el pintor, que el autor se reserva para las últimas páginas de la obra, es la imagen de una matanza de animales que es tachada explícitamente de sacrificio (“Lo blando y lo caliente de lo recientemente sacrificado”).

El testigo y narrador de un robo de ganado, el pintor Strauch, relaciona lo que ve con el sacrificio humano. Una vez más, el protagonista contradice las indicaciones platónicas contra la tentación de mirar de cerca a la víctima. Lo que es más, Strauch da otro nombre a la tentación que le impulsa a mirar, que en el caso de Leoncio era considerada sencillamente una transgresión de la norma cívica. El pintor define este impulso como la tentación de entregarse a la piedad:

El pintor dijo: “Quiero llamar a ese cuadro degollación; en el momento de contemplación que ha exigido de mí, todo se ha refugiado en ese cuadro (...) Al principio me guardé prudentemente de abrir alguno de aquellos grandes ojos que, curiosamente, estaban todos cerrados, de mirar alguno de aquellos ojos de vaca tan apacibles. Me guardé hasta el momento en que no pude resistir la tentación de entregarme a la piedad que une todo lo animal con lo humano, y abrí uno de aquellos ojos de vaca, uno de aquellos mundos gigantescos, inmóviles, enfriados y exangües. (Bernhard 1985: 259)

Curiosamente, también el pequeño Oscar, en su huida tras ser acusado del crimen de la enfermera Dorotea, se encuentra ante una vaca en mitad de esta trama sobre una reliquia sacralizada constituida por un resto humano (el dedo de la enfermera), un crimen pasional y la falsa atribución de la culpa:

De todos modos, no quise abrir los ojos inmediatamente, sino que dejé que aquella cosa tibia, rugosa, regular y húmeda me fuera lamiendo (...) y me dije: Oscar, no te quedes aquí con esta vaca, por muy celestial que sea su mirada y por mucho que, con su lengua rugosa, tranquilice y reduzca tu memoria. (Grass 1999: 703)

Hay algo de rememoración de lo arcaico en esta figura de un animal tradicionalmente sacrificial que aparece en ambas novelas. Pero también el ritual contemporáneo cristiano y occidental, el entierro y el luto, está presente en ellas. Varios momentos clave de la biografía de Oscar tienen lugar en un cementerio, entre ellos el que da paso a su vida adulta y sirve para concluir la primera parte de la novela. No obstante, ninguna de las muertes principales de *El tambor de hojalata* están tratadas con seriedad ni formalismos. Todas ellas se presentan como sucesos esperpénticos de los cuales se explota la comicidad del absurdo, como en el caso de Matzerath, que cuando se atragantó con su insignia “empezó a bailar y a mover los brazos” mientras rodaban las latas de ensalada Leipzig a su alrededor, y el de la madre de Oscar, que en medio de un entorno

político convulso muere por una doméstica intoxicación de pescado (acaecida, precisamente, durante un paseo familiar en el Viernes Santo).

Frente al tratamiento esperpéntico que se da a las muertes, casi todas ellas semiasesinatos domésticos, nos encontramos con un Oscar adulto fascinado por los cementerios y por el arte mortuario. De hecho, cuando el personaje abraza la adultez se enfrenta también al nacimiento del mundano deseo de felicidad que, una vez más en esta segunda parte de la obra, permite al lector reconocerse en el personaje y compadecerse también de él. Dicho deseo se despierta en Oscar por imitación del personaje de Gusta, y como se nos dice explícitamente, como reacción ante la visión de la felicidad de María y de su hijo, dedicados a la acumulación de riqueza material a partir de la ilícita práctica del comercio negro (“Ves, Oscar, esto nos lo podemos permitir porque nos movemos”) (Grass 1999: 538). La felicidad de sus parientes aparece simbolizada en el fetiche de los huevos con tocino, que escandalizan a Oscar, quien experimenta tanto repulsión como rechazo ante el símbolo de la prosperidad ajena.

Gusta comía abundantemente sin decir palabra. Yo la imitaba y aquello me gustaba; pero por lo mismo y probablemente a causa de aquellos huevos en polvo, sentíame infeliz y, al morder en el tocino algo cartilaginoso experimenté de repente y hasta los bordes mismos de las orejas un gran anhelo de felicidad; contra toda ciencia quería yo la felicidad, contra todo mi escepticismo, que no lograba atemperar mi afán de felicidad. Quería ser inmensamente feliz, y mientras los otros seguían comiendo y se daban por satisfechos con los huevos en polvo, me levanté y me dirigí al armario (...) Ya que mi arte es de otra clase y mi felicidad se inscribirá en adelante sobre piedras sepulcrales o, mejor dicho, se cincelará en ellas. (Grass 1999: 538-539)

Tanto Strauch como Oscar adoptan el papel de bufón de la corte tanto en sentido figurado como en sentido literal; recordemos el disfraz que escoge Oscar en el carnaval, así como el pasaje de *Helada* que se reproduce a continuación:

Fuera me encontré con el pintor, que llevaba puesta su chaqueta roja de artista. “Hoy quiero espantarme otra vez”, dijo. “Espantarme a mí mismo y espantar al mundo. Cuando llevo esta chaqueta roja, me parezco el mayor bufón de todos los tiempos. Y las gentes me creen que soy el mayor bufón de todos los tiempos (...). (Bernhard 1985: 129)

Es decir, se atribuyen por voluntad propia la función de chivo expiatorio que, en cualquier caso, tenían todas las papeletas para que les fuese impuesta desde fuera. Se

trata, en realidad, de lo mismo que hace Cristo en el Nuevo Testamento. La novela, como el texto sagrado, expone a la sociedad al espectáculo de su propio injusto mecanismo. La misma Regenta del realismo español, en una escena en la que se evoca la pasión de Cristo con Ana Ozores en el papel de Jesucristo, reproducía esta asimilación del protagonista de la novela occidental con el dios encarnado y sacrificado. Pero Clarín llegaba hasta donde Grass y Bernhard no llegan: nos permitía participar del sentimiento de humillación que experimentaba Ana cuando se daba cuenta de que se había instrumentalizado a sí misma. Cuando el personaje de la novela contemporánea, en representación del arte en general, se autoerige en nuevo mesías llamado a dignificar la sociedad mediante el escándalo, se corre el riesgo de que se dé una asimilación del personaje, el arte y el artista con una nueva transcendencia idólatra. Un personaje absolutamente humano debe ser algo más que una figura deílica neocatecumental víctima del escarnio: debe ser él mismo susceptible de participar de la violencia colectiva y del deseo mimético.

Poco antes de que el pintor Strauch aparezca vestido con el atuendo del bufón-artista de este sacrificio, la narración de Bernhard nos hace partícipes de la compasiva, dignificante réplica que da el ayudante al desollador cuando este último indaga sobre el pintor:

Quiso saber de mí si el pintor no me parecía raro. “No”, dije, “es un hombre como cualquiera”. Dijo que quizá tuviera yo razón. A él el pintor le parecía un loco (...) “Sí”, dije yo, “es verdad que es extraño, pero no más extraño de lo corriente”. Él había visto al pintor ayer sentado en la iglesia, “en el primer banco”, moviendo la cabeza. El desollador no se había hecho notar, para poder seguir observando al pintor. (Bernhard 1985: 127-128)

El estudiante en prácticas es inmune al escándalo que el pintor genera en unos y otros en virtud de su propio deseo histriónico de martirizarse y hacer de sí mismo un escarnio. Al fin y al cabo, el joven ha ido descubriendo a lo largo de las páginas de la obra que el pintor se parece mucho más a su hermano, y a cualquiera, de lo que podría imaginarse, a pesar de su excentricidad. El estudiante tiene el papel de desmitificar la supuesta diferencia esencial que existiría entre el chivo expiatorio y su escandalizado prójimo.

En *El tambor de hojalata* también aparece el bufón. Para postergar la inevitable relación conflictiva con el prójimo, Oscar decide en su infancia convertirse en el bufón que se automargina para no ser marginado, o para no aceptar que la marginación le ha

sido impuesta desde el exterior. Pero cuando decide convertirse en un adulto y contraer matrimonio, no le quedará más remedio que asumir la vulnerabilidad que conlleva el entrar a formar parte del juego social. Para plasmar los elementos en juego en este conflicto existencial al que se enfrenta el personaje, Grass recurre a las figuras de Hamlet y Yorick:

En cuanto a mí, sin embargo, en cuanto a Oscar Matzerathh, Bronski y Yorick, empezaba para mí una nueva época (...) sintiendo, con todo, la necesidad de encontrar una fórmula teatral que pusiera a Hamlet en solfa e hiciera de mí, Yorick, un verdadero ciudadano. (Grass 1999: 559-560)

En definitiva, tanto en *Helada* como en *El tambor de hojalata* nos encontramos con el artista marginal como chivo expiatorio que ha venido a escandalizar a la comunidad. Precisamente la función que Cristo desempeña para salvar a la humanidad: convertirse en la víctima del escándalo para demostrar las categorías estrictas a las que los hombres se someten unos a otros para justificar la violencia entre prójimos. Cristo rechazado en el escándalo, se somete al mismo para advertirnos contra él. Los artistas ahora dignifican a la víctima del escándalo, como ya hiciera el Nuevo Testamento y probablemente como reinterpretación postrera de su mensaje, pero sin darse cuenta propician la idolatría del artista como nuevo mesías cuya función sagrada corre el riesgo de deshumanizarle. El bufón no es más un personaje de fábula, un mito. El verdadero hombre forma parte de la comunidad culpable. Si no entendemos que solo un dios puede juzgar al prójimo y sustraerse de toda la culpa, estaremos recayendo una vez más en el juego que intentamos denunciar:

“Malheur à celui par qui le scandale arrive!” Jésus réserve son avertissement le plus solennel aux adultes qui entraînent les enfants dans la prison infernale du scandale. Plus l'imitation est innocente et confiante, plus elle se scandalise aisément, plus il est coupable d'en abuser. Les scandales sont si redoutables que, pour nous mettre en garde contre eux, Jésus recourt à un style hyperbolique inhabituel chez lui: “Si ta main te scandalise, coupe-la...; si ton œil te scandalise, arrache-le” (Matthieu, 18, 8-9). (Girard 2010a)

Por último, también ha llamado nuestra atención la escena de *Helada* en la que un incendio aparentemente fortuito aparece descrito por Strauch como si fuera un fenómeno ritual (por ejemplo, en virtud de su curiosa referencia a la teatralidad e intencionalidad características del rito, que llama la atención del joven estudiante). Este incendio consigue

aglutinar a la comunidad entera en función de un contagio mimético que controla a la comunidad al completo y hacer perder su autonomía a cada uno de los miembros de la misma.

Muchos, mientras la nevasca seguía desencadenada, han corrido allí, la verdad es que los incendios atraen a todos. Lo dejan todo y no piensan más que en la catástrofe del incendio. El pintor, cuando me encontré con él abajo, en la entrada, me dijo: “¿Ha visto al desollador, cómo se ha precipitado a venir aquí? Al parecer, el incendio lo ha puesto en escena una chispa de una conducción eléctrica”. Puesto en escena, dijo el pintor. “¿Ha observado cómo ha dado la noticia el desollador? Lo mismo que, en los dramas griegos, el mensajero entraba precipitadamente, así se ha precipitado él. Así es el pueblo”, dijo, “cómo se excita mutuamente cuando hay algo raro para excitarse, cómo domina y es dominado. El desollador y la patrona son buenos ejemplos, muy buenos ejemplos, de ese reguero de pólvora y de cómo pasa entre el pueblo (...)”. (Bernhard 1985: 173)

6. *Juegos de la edad tardía* como novela del deseo mimético

El carácter vertebral de la presencia de conceptos vinculados directamente con las principales líneas teóricas recogidas ya en la primera obra de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) en la obra literaria que será objeto de análisis a lo largo de las siguientes páginas justifica a nuestro parecer una lectura mimética de la misma.

El tema estructural de la novela de Landero que con mayor fuerza sugiere al lector de Girard una posible yuxtaposición con la teoría del deseo mimético es, cómo no, la imitación o copia que se sitúa en el corazón mismo de la trama de *Juegos de la edad tardía* y determina la existencia de sus personajes principales (y hasta cierto punto de la mayoría de los secundarios). La imitación es para Girard lo que define al gran héroe novelístico moderno, quien se encontraría siempre entregado a la emulación del otro, en virtud del talento literario de aquellos autores (con Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust y Dostoievski a la cabeza) que habrían sabido entrever y reflejar la verdadera naturaleza humana según la entiende este teórico, es decir, determinada por el deseo mimético. Gregorio Olías, nuestro antihéroe fundamentalmente enajenado, abiertamente suplantado ante sí mismo y los demás por una identidad externa en base a la enorme farsa que es su vida y que es también la esencia de la trama, merece aportar algo al diálogo establecido ya por Girard entre Emma Bovary, Alonso Quijano o el narrador de *À la recherche du*

temps perdu, todos ellos como manifestaciones ficticias de los diferentes estadios y síntomas de un mismo fenómeno, el deseo mimético, que arrojaría luz no solo sobre la novela moderna en sí y sus entresijos, sino sobre la evolución cultural y social que daría sentido a la pervivencia de dicho deseo en literatura, como parangón de aquél que determinaría la existencia en sociedad del hombre y las relaciones que este establece con el prójimo.

En el primer apartado de este capítulo nos detendremos en la naturaleza imitativa de la psicología de Gregorio, su función en la novela y el significado que adquiere la misma a un nivel antropológico y literario, dentro del marco teórico girardiano que en todo momento inspira este trabajo.

El segundo apartado estará dedicado a contraponer dos perspectivas posibles ante la fabulación y la impostura en la novela. La primera perspectiva, tradicional y romántica, que confiaría en un imperativo espontáneo detrás de los empeños de Gregorio, se enfrenta a la interpretación girardiana, que defiende la existencia de una grave renuncia a la autonomía personal en las estrategias y decisiones adoptadas por el protagonista de la obra.

En el apartado titulado “Del deseo autónomo al deseo social” profundizaremos en la idea de que el afán en la obra de Luis Landero encuentra su génesis en la interacción social, aportando paralelismos con otras novelas que también ponen en duda la autonomía del deseo.

A continuación se reflexionará en torno a la importancia del contexto histórico que inspira la obra en el tratamiento del deseo en la misma, sin dejar de tener en cuenta la perspectiva tardía adoptada por un autor que da vida a la obra desde un momento histórico posterior al que nos es descrito en la novela. La atención vertida sobre las circunstancias sociales de la España de los 50 nos permitirá ahondar en la fundamental dimensión social del deseo y comprender mejor los personajes y los modelos de hombre que protagonizan *Juegos de la edad tardía*.

El siguiente paso nos llevará a detenernos sobre el discurso que el padre de Gregorio dedica a los ferroviarios, en el que el personaje lleva a cabo una defensa de la renuncia al objeto susceptible de despertar una reflexión en torno al masoquismo (el perseguir la derrota) que Girard entiende como consecuencia directa del conocimiento que el deseo mimético guarda sobre sí mismo.

La presencia de dobles y fenómenos de desdoblamiento evidentes en *Juegos de la edad tardía* será la siguiente cuestión en ser estudiada desde una perspectiva más amplia que la que podría sugerir en principio una lectura superficial de la novela. Una difuminación de las diferencias entre personajes, o bien la confusión propia de un estado que podríamos llamar caótico en tanto en cuanto las entidades comienzan a perder su nombre, como es el caso en la obra de Landero, lejos de tratarse de un juego específico de esta novela sin relación significativa con la historia de la literatura y la mitología, podría venir por el contrario al encuentro de innumerables ejemplos literarios de *desorden* a los que Girard confiere un significado relacionado con el mito y el ordenamiento y desorden culturales, que superan el ámbito de lo formalmente artístico, pero que proliferan en literatura. Según la teoría del deseo mimético, el mismo proceso simbólico que tiene lugar en literatura se confunde con el devenir antropológico, sin que sea posible desligar el uno del otro. Cuando un tema es recurrente en literatura, como en este caso, resulta interesante tratar de advertir el porqué en una obra literaria concreta dicho tema aparece precisamente en un momento histórico (y especialmente cultural) concreto, o desde qué perspectiva lo hace, o hasta qué punto esconde una intuición del autor análoga a otras intuiciones paralelas en otros autores importantes.

El séptimo apartado de este capítulo se centrará en el aislamiento progresivo de Gregorio respecto de sus semejantes. Veremos cómo los diferentes términos en que un personaje puede relacionarse con otro dan lugar a diferentes formas de relación intersubjetiva en la novela. Los conceptos de autonomía, responsabilidad, idolatría y rivalidad interpretados por Levinas, Cesáreo Bandera o Girard nos acompañarán en un análisis del posicionamiento de Gregorio ante la alteridad en *Juegos de la edad Tardía*.

Posteriormente nos detendremos sobre la influencia de Cervantes en esta obra de la que el *Quijote* es un importante hipotexto. La reflexión sobre el deseo mimético en el *Quijote* llevada a cabo por los autores teóricos que nos inspiran nos llevará a buscar en el texto de Landero las huellas de ciertos presupuestos metaliterarios y humanísticos de tradición cervantina.

Finalmente, estudiaremos la resolución de la trama de la obra en su vertiente ética, extrayendo de ella una reflexión en torno a la responsabilidad individual, la cual, de forma muy interesante, aparece en la novela de alguna manera reñida con la fabulación al servicio de la trascendencia desviada. Recuperaremos el concepto de unidad de René Girard respecto a las conclusiones de las grandes novelas occidentales, para someter a

Juegos de la edad tardía y su conclusión a un escrutinio derivado de la puesta en paralelo de esta última con otras famosas conclusiones novelísticas y sus implicaciones.

6.1 Mímesis y estructura del deseo mimético en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero

El protagonista de *Juegos de la Edad Tardía* nos ofrece un espectáculo de renuncia a la autonomía desde la infancia: se trata de un hombre desprovisto desde el principio de la capacidad para desear espontáneamente. Gregorio encarna el deseo en busca de objetos que siempre serán escogidos a partir de la relación de sí mismo con el prójimo. Es siempre alguien más, una entidad exterior ya sea real o imaginaria, la que selecciona entre las posibilidades que brinda la existencia aquello que merece ser perseguido por el sujeto.

La primera relación familiar que establece un Gregorio huérfano que empieza a configurar su relación con el mundo es la que le une a su tío, quien inicia al niño en la senda de la emulación de los grandes hombres a los que habría que aproximarse mediante la adquisición del *saber*, el santo grial cuya posesión distingue al hombre mediocre del *verdadero hombre*:

Yo hubiera sido un buen conquistador de tierras—decía—pero el destino me ha condenado a una época en que la única gran empresa se reduce a la conquista del puchero. Pero ¿te imaginas que tu tío hubiera descubierto un río? ¡Río Olías! O un mar interior: ¡Mar de Olías! Entonces, me reía yo de la muerte. Por eso tú, Gregorito, a ver si descubres algo, un virus o una ley. Te harían una estatua. Y lo que tienes que hacer entonces es acordarte de tu tío, y decir que yo fui tu maestro. Con eso me pagarás lo mucho que estoy haciendo por ti (...) Su tío le daba entonces buenos consejos para la vida. Le decía que lo que hace un hombre lo puede hacer otro, que la constancia es la madre de todas las virtudes y que ninguna noche se acostase sin haber aprendido algo nuevo. Y le contó como a él mismo su padre le preguntaba al acostarse: “¿Qué has aprendido hoy?” (Landero 2007: 45)

Como evidencia este extracto de la novela, el autor insiste en ligar las ilusiones de los personajes, en este caso el tío e iniciador de Gregorio, con las ilusiones de la generación anterior. El clan Olías se nos presenta como una larga tradición de soñadores

destinados a transmitir como herencia la fe insatisfecha de los muertos en el progreso y en la ciencia, que sobrevive al fracaso de los mayores y está destinada a convertir en grandes hombres a sus sucesores. Ninguno de los Olías locos y derrotados ha dejado de creer en el sueño, el error siempre parece estar en la insuficiencia del soñador anterior, quien no acertó a transformarse en la encarnación de sus quimeras, pero que sigue confiando en la nobleza del ideal. En todo caso, sería el clan en su totalidad el que desmereciera el sueño: “– Hijo, los Olías estamos malditos. Por eso, porque estamos malditos, se me apareció a mí el diablo y me tentó” (Landeró 2007: 47).

Una vez adoptadas las ilusiones de sus mayores, quienes han seleccionado para él los modelos a imitar, Gregorio se dedica en cuerpo y alma a escapar de sí mismo (o a reconciliarse con su verdadero yo, según queramos interpretar las consecuencias de sus *juegos tardíos*) persiguiendo los objetos de deseo que atribuyen los Olías a los “grandes artistas” que quisieran ser: atuendo, creación, asistencia a tertulias, dominio de idiomas... La imitación en Gregorio implica siempre la copia burda de los gestos, apariencia y ademanes de otros, pero significa mucho más que esta aceptación tácita de la insuficiencia de los gestos, apariencia y ademanes propios. Implica también la aceptación tácita de la incapacidad de la mirada propia para discernir qué es lo que hay que exigirle a la vida, qué es lo que hay que exigirse a uno mismo.

Gregorio, que vestía un traje de franela dócil y había visto muchas películas de espías y llevado su afición a la vida real, buscaba el respaldo, fumaba entre solapas y se creía mundano y apuesto, aunque también era bajo y sin encanto, y solo la palidez propia de un vago estudiante de bachiller nocturno, y el sueño interminable que sufría, le daban cierto aspecto especulativo de seminarista en crisis de conciencia. (Landeró 2007: 36)

Descuidó los deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policíacas y fumando sus primeros cigarros, que pronto se sucedieron al mismo ritmo frenético con que el narrador obligaba a fumar a sus héroes. (Landeró 2007: 55)

Una vez adoptada la apariencia del otro, se trata de perseguir los objetos que ese otro posee o desea, con el objetivo apenas disimulado de convertirse en él. La imitación para Gregorio es la fe inquebrantable en que existe una categoría de hombre superior en la Tierra que siendo emulada fielmente regenerará y mejorará la insuficiencia esencial del imitador. El primer atuendo preadolescente del personaje simboliza ya, como acierta a

identificar el propio Gregorio envejecido, la renuncia al ser propio que se recibe como herencia generacional:

Un largo chaquetón de marinero, que había pertenecido a su tío, una gorra de cuero con orejas y una bufanda de tres vueltas cumplidas “Ya entonces iba medio enmascarado”, se dijo, y recordó la tarde en que su tío le entregó el chaquetón (...) “¡Ay Gregorito, la vida es hermosa, pero yo la he perdido por mi mala cabeza y, fíjate, ya no tengo consuelo!” (Landeró 2007: 45)

El autor es implacable, tal vez por buscar la comicidad, a la hora de proporcionar a la imitación un papel en la vida: en *Juegos de la edad tardía* la única existencia “digna” que los personajes conciben es la de una imitación tan desvergonzada que se convierte en farsa manifiesta (o ateniéndonos al término que escoge el autor, en impostura). En el prólogo a la edición de 2007 de Tusquet Editores, firmado por el propio Landeró, nos encontramos con una reflexión en torno a los grandes temas de la novela en la que consta un apartado titulado precisamente “Impostura”, específicamente dedicado a explicitar la perspectiva del autor respecto a este asunto clave:

Teniendo dos vidas a las que atender –la objetiva y la imaginaria-, Gregorio Olías se convierte por fuerza en un impostor. Pero su impostura no es nunca gratuita: él no inventa nada que no estuviese ya sugerido en sus sueños de juventud, nada que no hubiese sido en su origen un proyecto sincero y con vocación de realidad. Es decir, no miente impunemente. Se dedica a actualizar, o a retomar, sus antiguos afanes, que no por viejos han perdido ni mucho menos su vigencia, sino que están ahí, esperando la ocasión de una nueva algarada que les devuelva la primogenitura que perdieron al mismo tiempo que la juventud... (Landeró 2007: 20)

Estas palabras de Landeró destilan un cierto romanticismo a la hora de concebir la impostura escandalosa de los Olías como una forma desviada de sinceridad, o como una hija bastarda del auténtico, inocente deseo esencial y primordial. Ya hemos estudiado cómo René Girard nos previno contra la tendencia occidental neorromántica a confundir el esnobismo, cuya raíz sería esencialmente mimética, con un alarde de autonomía subjetiva propia del temperamento artístico y original. A propósito de este “no inventar nada que no hubiese sido en su origen un proyecto sincero” podríamos añadir que

tampoco inventa nada Gregorio que no hubiese sido en su origen un proyecto de su tío Félix, de su padre, de su abuelo, o de su amigo Elicio. ¿A quién pertenece la sinceridad del sueño, la romántica espontaneidad del deseo autónomo en este caso?

Imposible concluir que los sueños de Gregorio broten de su libre conciencia sin que hayan mediado en la selección de los proyectos soñados sus congéneres. Por ejemplo, los primeros modelos del personaje, los miembros de su familia. Los familiares de los personajes de *Juegos de la edad tardía*, a su vez, aparecen siempre ligados al engranaje familiar de un deseo previo al individuo, como evidencia el hecho de que las pocas referencias que hace el viajante Gil al origen vivencial de su sempiterna frustración tengan como protagonista a su padre, o que en el retrato del tío Félix aparezca la sombra de su difunto progenitor, o que allá donde aparece el padre de Gregorio, lo haga indefectiblemente acompañado o contrapuesto al abuelo, siempre unidos unos y otros en torno al irrenunciable *afán*:

Fue así como supo que su abuelo iba a ser notario y su padre coronel. Por el día trabajaban la tierra y el ganado, y a la noche se sentaban a echar las cuentas del deseo, uno en el poyo y otro en la piedra del camino. A veces se comunicaban de lejos (“¡Ehhh!”, gritaba uno; “¡ehhh!” contestaba el otro, pero simulando que eran ruidos independientes entre sí), o se tosían, o como mucho cruzaban pronósticos del tiempo o se concertaban para escuchar juntos el canto de la zorra, y así iban distraendo los sinsabores de la espera. (Landero 2007: 73)

Los personajes masculinos del clan Olías aparecen en la novela desprovistos de cualquier identidad o rasgo distintivo esencial. Su papel es el de una especie de monstruo de tres cabezas que aglutina a tres hombres en base a una derrota común. La naturaleza cambiante y manifiestamente aleatoria de los objetos de deseo (los sueños) de cada uno de ellos nos hace intuir ya esta indiferencia primordial de los sujetos entre sí: es el deseo mimético el que uniformiza a los tres adultos que marcan la existencia de Gregorio. Todos parecen estar de acuerdo en algo: existen los grandes hombres, y son aquellos que poseen un sinnúmero de cosas de las que los Olías, hasta el momento, han carecido. Entre ellas, al menos según lo entiende el tío Félix, se encuentran los conocimientos de mecánica, albañilería o seguridad urbana:

—Y era una pena porque, apenas me jubilé, me pasó lo que a tu abuelo, que empecé a descubrir en mí aptitudes inmejorables, desconocidas hasta entonces, para ejercer las profesiones más difíciles y las tareas más escogidas. Si veía trabajar a un mecánico, me decía: “¡Qué gran mecánico se ha perdido en mí!”, y si a un albañil, “¡qué gran albañil!”, y me pasaba las horas asomado a la puerta de los talleres, viendo trabajar a los oficiales y lamentándome de mi mala fortuna. Llegué incluso a convencerme de que hubiese sido un excelente policía de tráfico (...) “Yo lo haría mejor”, me decía, y me imaginaba a mí mismo vestido de uniforme y dirigiendo la circulación con gestos elegantes y enérgicos, y trinando el silbato como un jilguero. Eso me llenaba de orgullo, pero también me entristecía y me envenenaba el pensamiento. (Landeró 2007: 40)

El tono humorístico de la obra resultará de inestimable ayuda si lector pretende adivinar el mecanismo subyacente que rige la existencia de estos hombres. Mientras que en Stendhal podíamos todavía caer en el error de tomarnos demasiado en serio el contenido de los sueños del protagonista (la fijación con un título nobiliario podría pasar por un fin en sí mismo relativamente razonable), en *Juegos de la edad tardía* el deseo desencadenado y ciego posa su alucinada mirada sobre una variedad de objetos tan dispares entre sí como objetivamente desprovistos de la capacidad de ejercer una atracción tan intensa por sí mismos. En este extracto de la novela se evidencia la propensión del personaje a desear un poco *n’importe quoi*, siempre y cuando se trate de algo poseído por el otro en tanto que rival y modelo. El deseo de ser mecánico durante un minuto y albañil el minuto siguiente se manifiesta únicamente a partir de la observación de una existencia ajena que arbitrariamente es idealizada; los oficios de albañil y de mecánico no seducen al sujeto por sus cualidades intrínsecas, sino por la fantasía en la que éste vive inmerso, convencido de que los otros gozan de una autonomía y una autosuficiencia de las que él se siente desprovisto.

El clan Olías comparte el mismo deseo imposible de satisfacer, un deseo que es primordial y mimético, que se fija en unos objetos u otros en función de un eje esencial constituido por los diferentes modelos de hombre, o ídolos, que se dan a sí mismos. Las aspiraciones de cada personaje son meras excusas, aquello que permanece es la estructura mimética y triangular del desear. La función del monstruo tricéfalo formado por los otros tres Olías (padre, tío y abuelo) se reduce a intentar convertir a Gregorio en un redentor que supla las insuficiencias del clan en su conjunto. Sin embargo, lo único que consiguen en arrastrar al personaje en la misma vorágine mimética que acabó con ellos. Los hombres Olías sitúan a Gregorio, ya en su misma infancia, en el núcleo de un mecanismo heredado.

Gregorio se inserta perfectamente en este engranaje familiar regido por el deseo mimético. Su deseo es la copia del deseo de sus mayores, quienes a su vez jamás hicieron prueba de autonomía a la hora de seleccionar sus sueños.

6.2. Perspectiva romántica ante la impostura

En el extracto del prólogo a la obra que citábamos anteriormente, se puede observar una interpretación del protagonista por parte del autor que parece pretender dignificar el alejamiento de la realidad en que incurre Gregorio Olías, imbuyéndolo de un carácter introspectivo que aproximaría al personaje de su esencia. Los sinsabores que encuentra el personaje constituirían el pago de una especie de peaje inscrito en la búsqueda idealista en pos de la verdadera identidad del héroe. En la creación y fabulación que poco a poco van sustituyendo a la vida corriente no habría que ver sino la actualización de la vida latente del alma, vida compuesta de afán (deseo) adolescente (adolescente en un sentido valorizante, donde el término podría venir a significar auténtico). El auténtico afán, el verdadero sueño de Gregorio, sería lo más esencial que escondería el personaje, lo que realmente le definiría. A partir de esta asunción, su traición al hombre en que se ha convertido en favor del hombre que soñó ser se convierte en una hazaña honesta, en una gesta elevada. Gregorio, en vez de huir de sí mismo, autoengañándose y engañando a los que le rodean, no haría sino reconciliarse *tardíamente* con su autenticidad, encontrarse a sí mismo. Esta lanza que el autor rompe en favor de su personaje principal aparece en la novela, en repetidas ocasiones, en boca del narrador o incluso en la del mismo Gregorio:

Pues ahora que se iba acostumbrando a su nueva identidad y se adentraba en los placeres y riesgos de la invención, le maravillaba comprobar que si alguien decide mentir sobre él mismo, apenas podrá inventar nada (si el engaño es sincero) que no estuviese ya sugerido en su pasado, que de algún modo no sea una verdad en lo más profundo de sus convicciones y deseos (...) se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena (...) Quizá la locura, o el afán¹¹, fuese la victoria del bastardo sobre el primogénito, pero en

¹¹ El deseo mimético, según la perspectiva de nuestro estudio, sería una especie de equivalente teórico del término “afán” al que recurre Landero para hacer referencia al fenómeno que aqueja a sus personajes,

Gregorio no había ánimo de fraticidio sino reivindicación de bienes expoliados. Y algo grande había en aquella pretensión, pues si el crimen es malo y condenable, pero en casos de legítima defensa el juez absuelve, y en casos de guerra llega a ser heroico, también la mentira, como vivimos en guerra con el prójimo y con nosotros mismos, puede ser comprensible y hasta engendrar hazañas. (Landro 2007: 169-170)

En el pasaje en que Gregorio encuentra un maniquí con la apariencia del héroe imaginario cuya identidad adopta, al que despojará de sus ropas para disfrazarse con el atuendo de su modelo dejando atrás su habitual apariencia, encontramos retomada la misma idea:

La noche del miércoles se atrevió a retomar tímidamente sus ensueños. Esta vez le guiaba el instinto de la realidad, pues el maniquí no solo encarnaba la imagen incierta que hasta entonces había tenido de Faroni sino que le permitía distinguirlo de él mismo, evitando así la vergüenza de una identidad temeraria. Pero al rato de haber logrado que el maniquí cobrase vida, y según lo iba perfilando con los atributos espléndidos que él y Gil le habían asignado, advirtió que los rasgos eran en realidad los suyos, evocados con débil inconsciencia (...) Se vio dirigiendo en plena selva amazónica la construcción de un puente colgante, vestido conforme al maniquí pero con cartuchera al cinto y un látigo de piel de hipopótamo reatado al hombro. Se vio en el café cantando la habanera, rodeado de jóvenes y gente ilustre, entre la que reconoció al filósofo de los dientes de oro y el cráneo de plata. Entonces abrió los ojos y no sintió vergüenza ni amargura. Se dijo que en todas aquellas figuraciones había un innegable fondo de verdad. (Landro 2007: 203)

Lo que encontramos en una interpretación de la fabulación como esta, en el caso que nos ocupa creación y adopción de una falsa identidad, como mecanismo que persigue la verdad de la idea (el idealismo adolescente) y la defiende ante los agravios de la realidad aparente y tangible (la anodina vida del Gregorio adulto) no constituye una original perspectiva ni del personaje (que la adopta desesperado para odiarse algo menos a sí mismo) ni del autor (que podría pretender proteger en cierta manera a su personaje). En realidad, esta perspectiva responde a la tradición neoplatónica occidental y, especialmente, a la concepción del arte y del artista definidas en el Romanticismo.

aunque es posible que Landero entienda que este tiene que ver con una cierta autonomía de la subjetividad antitética al concepto de imitación del deseo en Girard.

Se trata de la idea del engaño “sincero”, antitética en apariencia, que enlaza con la presunción de que el arte (la fabulación o artificio) al tiempo que nos aleja de la realidad aparente nos permite el acceso a la verdadera vida del espíritu.

El Romanticismo es el movimiento nostálgico de la religión perdida, que exalta el arte frente a la razón y la investigación científica. La teoría del deseo mimético es también, en cierto modo, la teoría de la religión perdida, pero en ella, la religión pervive actualizada en la existencia a partir de la idolatría de nuestro semejante, convertido en protagonista. En la indiferencia escapista con que aborda los hechos y su capacidad para ignorarlos, Gregorio Olías es un absoluto romántico, en el sentido clásico del término. A la luz de una lectura romántica, el impulso creador de Gregorio (su condición de mentiroso incorregible) no sería tal vez sino la famosa libre expresión de la interioridad del sujeto. La adopción de una falsa identidad, fruto de un idealismo llevado hasta el extremo, puede ser interpretada, desde esta perspectiva neoplatónica, como un ejercicio de autoafirmación liberadora.

La teoría del deseo mimético, por su parte, pone en duda la existencia del poso de autonomía que dicha perspectiva cree vislumbrar en el impulso existencial que lleva a un Alonso Quijano, como a un Gregorio Olías, a desvincularse de la realidad. Las maniobras escapistas de ambos personajes no demuestran un mayor grado de libertad en ellos, sino una sumisión a los imperativos miméticos que rigen la subjetividad de todos los hombres especialmente flagrante en ambos casos.

The romantics congratulate Don Quixote on mistaking an ordinary barber's basin for Mambrino's helmet, while they themselves secretly feel they refrain themselves from such folly. They are mistaken (...) All of its desires are based on abstractions. Stendhal tells us they are “cerebral desires”. Joys and especially suffering are not rooted in things; they are “spiritual”, but in an inferior sense. From the mediator, a veritable artificial sun, descends a mysterious ray which makes the object shine with a false brilliance. There would be no illusion if Don Quixote were not imitating Amadis. Emma Bovary would not have taken Rudolph for a Prince Charming had she not been imitating romantic heroines. (Girard 1976: 18)

La libre expresión de la subjetividad del héroe se convierte, si nos atenemos a la teoría de Girard, en un fenómeno de mimesis, copia del otro para escapar de uno mismo, en el que los objetos de deseo (los sueños) en realidad no surgen de la subjetividad espontáneamente. Las fabulaciones de una Emma Bovary o de un Gregorio Olías no

emanan de la esencia del personaje, no son la concreción de una imaginación o sensibilidad superiores y autónomas, sino que vienen determinados por la rivalidad intrínseca al hombre que escoge lo que el otro posee a partir de su mitificación del mismo. Gregorio sueña con tertulias porque desea ser tertuliano, hombre de mundo, igual que Emma Bovary sueña con amantes heroicos porque aspira a ser una heroína de novela romántica. El prestigio del que goza el soñador en pugna consigo mismo en nuestra ideología contemporánea, en términos de Girard, dependería de la “mentira del deseo espontáneo” y la “ilusión de autonomía a la que se encuentra devotamente rendido el hombre moderno” (Girard 1976: 16). El mediador humano sería en ambos casos el que dotara a los objetos de deseo del valor del que gozan a los ojos del sujeto. Un proceso imitativo de este tipo, en que el sujeto persigue ciertos objetos accesibles a una entidad mitificada con la esperanza de convertirse en la misma, nos invita a desconfiar de los ensueños de los personajes como expresión de su esencia, y nos desvela en cambio el mecanismo mimético que determina la existencia de todos ellos. Los objetos de deseo varían de una novela a otra, pero la estructura mimética persiste.

The reader, who is usually convinced of his own spontaneity, applies to the work the meanings he already applies to the world. The nineteenth century, which failed completely to understand Cervantes, continually praised the “originality” of his hero. The romantic reader, by a marvelous misinterpretation which fundamentally is only a superior truth, identifies himself with Don Quixote, the supreme imitator, and makes of him the model individual. (Girard 1976: 16)

En *Juegos de la Edad Tardía* podríamos por tanto llegar a ver a un nuevo e idealista Quijote, enloquecido por un exceso de individualidad, que simbolizaría el triunfo de una subjetividad en fuga frente a la insuficiencia de la realidad exterior. La perspectiva del deseo mimético, no obstante, nos instaría a vislumbrar en la novela un nuevo caso de trascendencia desviada análogo al que contendría la novela cervantina a los ojos de René Girard.

6.3 Del deseo autónomo al deseo social

¿En qué consiste exactamente la trascendencia desviada, y dónde se encuentra en *Juegos de la edad tardía*? Como venimos apuntando, la trascendencia desviada sería ese culto rendido por el sujeto hacia un determinado modelo humano en base al cual se seleccionarán en adelante los objetos de deseo del primero. Se trata por tanto de la idolatría del hombre por el hombre: “Denial of God does not eliminate transcendency but diverts it from the au-delà to the en-deçà” (Girard 1976: 59).

Es el concepto de trascendencia desviada el que nos lleva a interpretar la subjetividad de Gregorio Olías, así como del resto de personajes en la novela que nos ocupa, como un diálogo o pugna constante con el otro. La subjetividad exacerbada del personaje, que transfigura la realidad que le rodea en un vano intento de calmar su sed de trascendencia, se encontraría desde el principio invadida o poseída por los demás. Gregorio no sueña aisladamente al margen de la sociedad, convirtiéndose en el elevado antihéroe romántico, sino que sueña en la sociedad, en lo social y por lo social, sueña con el otro y se convierte en su enemigo. Una perspectiva mimética de las andanzas de Gregorio nos invitaría a asumir que los sueños del personaje no son auténticos ni personales, nada nos revelan sobre su esencia y nada dicen sobre su yo.

Remitámonos una vez más la novela en sí con el fin de aportar pruebas a esta hipótesis según la cual el deseo que encontramos en *Juegos de la edad tardía* es un deseo de apropiarse de la autonomía que cada uno cree percibir en el otro a partir de los objetos que le pertenecen, una autonomía que en realidad es ajena a todos. Cuando Gregorio comparte con Gil un poema confeccionado verdaderamente por sí mismo, aunque haciéndose pasar por Faroni como a lo largo de toda la novela, las palabras admirativas de Gil nos enfrentan con la paradoja que permite descubrir en el conflicto tratado en la obra la acción persistente del deseo mimético. El poema, efectivamente obra de Gregorio, hace soñar a Gil con la posibilidad de autonomía que éste asocia al objeto, en este caso el poema. Sin embargo, Gregorio, poseedor del objeto en cuestión, se encuentra igual de alejado que Gil de la satisfacción que el objeto parecería destinado a proporcionarle.

—La compuse hace años —dijo Gregorio, guardando el papel—. De éstas debo de tener cientos.

—Fíjese, y yo solo tengo dos ideas mal dichas. Ésa es la diferencia entre un gran artista y un pobre diablo como yo (...) Si yo consiguiese hacer una poesía como ésa, me pasaría la vida

repitiéndola y diciéndome: “La has hecho tú, Gil, recuerda que la has hecho tú”, y con la propia estima sería suficiente para ser feliz. (Landeró 2007: 216)

Los personajes parecen creer que la diferencia fundamental entre la desposesión y la soñada autonomía hay que buscarla en los objetos poseídos por el otro. Sin embargo, todos ellos se persiguen alucinados los unos a los otros, más allá del objeto, soñando con esa autonomía que no se esconde, en realidad, en objeto alguno, sino en la imaginación de cada cual, la que atribuye cualidades mágicas a los objetos en función de la admiración que ejerce el modelo, como hace Gil con el poema de Gregorio, y Gregorio con las tertulias, la selva amazónica o el atuendo de poeta.

Por otro lado, ya hemos venido apuntando hacia la naturaleza hereditaria del deseo en el clan Olías. En la educación sentimental de Gregorio, el cosmopolitismo, el conocimiento y el arte (especialmente la poesía) han jugado el mismo papel que las novelas de caballería en la juventud de Alonso Quijano y las novelas románticas en la infancia de Emma Bovary. Los componentes de esta “vida ideal” no proceden de una imaginación infantil autodidacta, sino que han sido insertados en la mente del protagonista de manos de la generación anterior. La segunda parte de la novela no es más que la constatación del fracaso de la empresa que en la primera parte de la novela hemos visto abordar a su tío Félix: la de hacer de Gregorito un gran hombre, tal y como lo entienden los Olías:

—Pero tú, Gregorito, lo tienes todo a tu favor. Pareces enviado por el destino para reparar la burla que me hizo a mí, dándome pan cuando no tenía dientes. Así que ya sabes, desde mañana empezaremos con tu aprendizaje, porque no hay tiempo que perder —Se volvió trabajosamente y, poniendo una mano sobre la cabeza de Gregorio, con la voz demudada por la solemnidad, proclamó:

—Hijo, tú serás un gran hombre. (Landeró 2007: 43)

Más que verter una suspicaz mirada ante el exceso de influencia que ejercen las generaciones anteriores en las aspiraciones de su descendencia, como si se tratase de una falta de los entrometidos mayores coartando de manera consciente o inconsciente la libertad del niño, nuestra perspectiva pretende apuntar hacia la fuerza irreprimible de la que goza ya la mímesis en este momento de la novela en que se reparten las cartas. Lejos de sospechar que la espontaneidad del Gregorio niño se está viendo mermada por el

exceso de poder que ejercería sobre él su familia, pretendemos poner en duda que dicha espontaneidad presupuesta exista, cuando las dimensiones de la influencia familiar se demuestran, en última instancia, tan devastadoramente eficaces. Nos interesa resaltar la curiosa capacidad de Gregorio para experimental como radicalmente suyos los deseos que manifiestamente nos son desvelados como ajenos. El adulto en que se convierte parece vivir la derrota como propia, su terror es el del hombre que teme haberse traicionado a sí mismo:

“No soy digno de mí, del que fui”, pensó, y entonces cerró los ojos y juntó valor para decirse:
“Eres un fracasado, un impostor, eres viejo y has perdido la vida, has despilarrado tu fortuna y eres un traidor y un bastardo”. (Landeró 2007: 185)

Este hecho nos obliga a preguntarnos cómo es posible que se dé una vivencia tan honda del deseo, como aquella de la que hace gala el Gregorio adulto, poseído del afán por el objeto y del dolor que produce la desposesión, una vez admitido que dicho deseo hunde sus raíces en los deseos frustrados de otros. La influencia descomunal que en un individuo juegan, como es sabido, la primera infancia y la educación, no pueden explicar por sí solas la amalgama que en el alma de Gregorio acaban conformando el afán de su familia y el suyo propio. Cuando se hace preciso enfrentarse a la derrota, el personaje la vive en soledad, la hace suya y le revuelve contra sí mismo: son “sus” sueños los que ha dejado escapar. Resulta difícil ignorar la posibilidad de que no haya que buscar en la capacidad de influencia de los locos y fracasados Olías, que habrían hecho gala de un “tino” especial a la hora de convencer con tanta fuerza a su pequeño de la preponderancia de las verdades en que le han educado, para explicar la rotundidad con que Gregorio actualiza el tipo de existencia de la saga familiar bajo esa curiosa perspectiva de originalidad (como si lo que le sucede a él sucediera por vez primera, como si solo pudiera haberle ocurrido a él). Para que el afán de otros se ensarte con tanta naturalidad en la mente de Gregorio y de unos frutos tan vigorosos que parezcan proceder de lo más profundo del ser del personaje, parece más bien necesaria la existencia, en la psicología del Gregorio niño, de una estructura de mimesis subyacente que conformaría la esencia misma de la subjetividad (podríamos hablar entonces, más bien, de una intersubjetividad primordial).

Resulta sorprendente que el Gregorio adulto sufra la desposesión en lo más profundo de su ser, sin atreverse a cuestionar hasta qué punto su autonomía personal tiene cabida en el proceso que le ha llevado a desear lo que desea. Creemos que solo puede explicarse la relevancia que adquieren los sueños de otros en la vida de Gregorio a partir de un continente mimético esencial en la subjetividad del ser humano. Si admitimos esto, ¿es posible seguir viendo en Gil a un personaje en busca de sí mismo? ¿Se trata de un soñador cuya creatividad ha tomado la forma de una tremenda fabulación como respuesta a las exigencias de una subjetividad única? Si dichas exigencias proviniesen de la esencia del personaje, el fracaso de Gregorio no podría parecerse tanto al fracaso del resto de personajes de la novela, ni al fracaso existencial de tantos otros personajes fundamentales en la historia de la novela universal. ¿Acaso Gregorio ha escogido por sí mismo unos objetos de deseo que no puede conseguir en base a una carencia personal? ¿Se le queda grande su ideal de hombre porque no tiene “lo que hay que tener”, como les sucediera a los otros Olías? Parece poco probable que la enfermedad existencial que sufre Gregorio se reduzca a un mero mal cálculo del alcance de su propio potencial por parte del personaje. En palabras de René Girard: “An exigency arising from the self and bearing on the self must be capable of being satisfied by the self. The subject must have placed his faith in a false promise from the outside” (Girard 1976: 56).

Si nos decidimos a abstraernos por un momento del mundo ficcional en que nos sumerge *Juegos de la edad tardía*, donde los elementos que determinan la existencia de Gregorio conforman un todo coherente constituido por unas aspiraciones concretas, un rotundo fracaso de cara a las mismas, y la consiguiente reacción defensiva ante el desastre, podremos tal vez aspirar a una lectura más compleja que universalice la experiencia de Gregorio y reste importancia a los pormenores específicos que configuran su frustrada existencia. El lector puede enseguida atribuir el desconsuelo del protagonista a unos sueños efectivamente truncados. La ecuación es simple en apariencia: el deseo autónomo se da a sí mismo unos objetos de deseo que resulta incapaz de hacer suyos. Si Gregorio hubiese cumplido las expectativas que se forjó respecto a sí mismo, el malestar que sustenta la novela no existiría. Sin embargo, ¿qué sucede cuando comparamos a Gregorio con los héroes de aquellas otras novelas que, según Girard, habrían dado testimonio del deseo mimético con una especial clarividencia?

Los personajes de Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoievski, Clarín, etc. parecen enfrentarse a una situación existencial análoga a la de nuestro pobre oficinista, pese a situarse en mundos ficcionales que giran en torno a objetos de índole incomparable a los

que se ofrecen a Gregorio en Madrid, mundos poblados por sujetos cuyas características personales parecen abrir un abismo entre ellos y Gregorio. En pocas palabras, tanto ellos mismos como los contextos en los que se inscriben son tan diferentes a los de Gregorio que su autopercepción y su relación con el mundo deberían resultar prácticamente incomparables.

Sin embargo, como venimos apuntando, los personajes de la gran novela moderna (según la selección que hace Girard en *Deceit, Desire and the Novel*) comparten con Gregorio una misma sensación de destierro y derrota. En todos ellos pervive la sensación de que, sencillamente, no poseen aquello que sueñan con poseer. Curiosamente, entre ellos se encuentran algunos que gozan exactamente de aquello con lo que Gregorio sueña: cosmopolitismo, cultura, una vida llena de apasionados amoríos con damas volubles y exquisitas. Dejemos que hable por todos ellos el narrador de *Por el camino de Swann*: “Everything which was not myself, the earth and the creatures upon it, seemed to me more precious and more important, endowed with a more real existence” (Proust en Girard 1976: 55).

Sorprende que el héroe proustiano, dotado de cualidades con las que Gregorio solo puede soñar, padezca innumerables tormentos por la exclusión a la que se le somete en ciertos entornos sociales que parece haberse propuesto conquistar, aunque no acertemos a vislumbrar claramente por qué el protagonista ha llegado a conferirles tan arbitrario prestigio.

En Proust vislumbramos algo fundamental que es más fácil que pase desapercibido en *Madame Bovary* o *Juegos de la edad tardía*, donde los personajes son efectivamente mediocres. Veamos que nos dice Gaultier respecto a los personajes de Flaubert y el fenómeno del *bovarismo*. Al parecer, todos ellos sufren del mismo mal:

An essential lack of a fixed character and originality of their own... so that being nothing by themselves, they become something, one thing or another, through the suggestion which they obey (...) Blinding their judgement, it puts them in a position to deceive themselves and to identify themselves in their own eyes, with the image which they have substituted for their own personality. (Gaultier en Girard 1976: 63)

Es evidente que Gregorio no es ajeno al bovarismo tal y como aquí se describe. La hipótesis que apunta a una categoría especial de personajes “enfermos de bovarismo”, cuyo mal consistiría en una característica deficiencia fundamental, nos llevaría a

diagnosticar a Gregorio con el mal de Emma, y a relegarlos a ambos a la categoría especial destinada a los seres especialmente mediocres. Pero si el bovarismo alcanza a todos los personajes fundamentales de las grandes obras que componen el corpus de la obra teórica mencionada, la justificación de los sinsabores de ambos antihéroes en base a alguna deficiencia en su naturaleza pierde fuerza. El deseo frustrado se manifiesta con igual fuerza en todos los personajes que ocupan el estudio de Girard. ¿Cómo puede este viejo bufón y su gris existencia equipararse al aguerrido Julien Sorel de una Francia convulsa poblada de aventuras reales? Según la teoría del deseo mimético, la razón es que “all heroes of novels hate themselves on a more essential level than that of ‘qualities’” (Girard 1976: 55).

¿Por qué misteriosa razón el deseo presuntamente autónomo escoge para sí unos objetos que jamás coinciden con aquellos que están a su alcance? ¿Es posible que se hayan equivocado todos a la hora de realizar la personalísima elección de sus sueños? El modelo de hombre por el que Gregorio desea sustituirse, el romántico poeta creador, no parece haberse librado de la insatisfacción que motiva al protagonista de *Juegos*.

Es curioso que Gregorio desee lo que tiene el poeta romántico, desde la existencia atormentada hasta la obra poética, y sin embargo los síntomas que presentan sus ídolos se parezcan tanto a los que aquejan a nuestro héroe: la sensación de desposesión, insuficiencia y exclusión le hermanan con sus modelos.

“Si hasta entonces lo había acobardado el mundo, si había vivido en él como un mendigo que espera unas migajas, ya era hora, se dijo con voz ronca y violenta, de sentarse al banquete con todos los honores” (Landeró 2007: 204). El hombre romántico, como lo expresara el pintor Gericault, haga lo que haga, siempre quisiera haber hecho algo distinto. ¿Cómo puede ser que cada romántico tenga unos sueños, supuesta emanación de su subjetividad pura, y sin embargo todos compartan la misma sensación de fracaso, la misma sensación de ser los únicos apartados de la verdadera vida? El sueño de Gregorio se ve irónicamente cumplido: en este sentido, él mismo es otro héroe moderno más.

Una vez asumido que lo único que tienen en común entre sí los objetos de deseo de los personajes de la novela es que no se encuentran al alcance de los mismos, podríamos pensar que la imaginación de los héroes es la encargada de idealizar de manera autónoma dichos objetos. Se trata de aferrarse a unos sueños que residirían enteramente en la mente del sujeto, y la incapacidad para verse realizados sustentaría su arbitrario valor.

¿En la génesis del deseo hemos de encontrar un exceso de imaginación con voluntad de trascendencia? Admitimos que la voluntad de trascendencia es relevante, pero no hay que olvidar que los personajes seleccionan, de entre todo aquello que no poseen, cada cual unos objetos específicos. La hora de la elección es fundamental, porque de todo lo inaccesible, son precisamente algunos objetos, y no otros, en los que termina fijándose la conciencia. ¿Sueñan los personajes con elementos cuya imagen mental diseñan en la soledad de sus cuartos, al margen de todo contacto con el prójimo, una sociedad que el soñador repudia y de la que se aísla?

La teoría del deseo mimético nos invita a desdeñar esa hipótesis. En la génesis del deseo, encontraremos siempre un tercero, un modelo humano: el mediador. En el caso de *Juegos de la edad tardía*, si el modelo no fuese fundamental, y no se pusiera en marcha a partir de su poderosa influencia el determinante proceso de sugestión respecto a los diferentes objetos, los sueños del padre, tío y abuelo de Gregorio habrían perdido hace tiempo la capacidad de convertir al personaje en un miserable por la simple razón de no haberlos conquistado. Gregorio selecciona el contenido de sus sueños siempre a partir del espectáculo de otra subjetividad radiante, la de un héroe de cine, un amigo o la imagen ideal del artista. Al fin y al cabo, nada sabe Gregorio de la selva amazónica como para desear encontrarse allí con tanta fuerza. Paralelamente, el ejercicio de la poesía, aparentemente esencial para el personaje, responde menos a un imperativo relacionado con la pasión por la creación, que a la necesidad que siente Gregorio de verse convertido en otro, en “el poeta”: “pues el júbilo de saberse poeta era a veces más fuerte que la propia tarea” (Landeró 2007: 77). El mérito del poeta no es componer versos, sino constituir una categoría de hombre distinta, de carácter heroico. De hecho, el aventurero protagonista de una película hollywoodiense ejerce exactamente la misma función que el creador lírico en el imaginario de Gregorio. El contenido de sus ensueños le devuelve la imagen de sí mismo transformado en el modelo. Es éste último el que determina el deseo, no el objeto ni la subjetividad autónoma:

No obstante, para paliar la pérdida de tantas ilusiones, y los escrúpulos de conciencia, ideó un futuro que concertara el sentido práctico con los desafueros de sus antiguos sueños (...) Estudiaría de firme –sacrificando a ese objetivo la posibilidad de una juventud despreocupada y espléndida–, y cuando fuese ingeniero se marcharía a la selva sin dejar atrás ningún motivo de nostalgia. Sería un hombre duro y sin pasado, solitario y parco de palabras, como los

héroes del cine. Al fin y al cabo, aquella era otra forma de ser poeta y escribir las páginas más escogidas del libro de la vida. (Landeró 2007: 86)

“Each and every time proustian desire is the triumph of suggestion over impression” (Girard 1976: 33), nos decía Girard a tenor del episodio en que un Marcel niño muestra una admiración por la actriz Berma a todas luces imitativa de la admiración que profesa por la misma su ídolo Bergotte. Gregorio también se sugestióna con éxito, hasta no alcanzar a ver en las cosas nada más que el instrumento que puede transformarle en el modelo de hombre al que rinde pleitesía:

La sugestión de su propia imagen ideal, donde se veía con el traje de explorador, un látigo en la mano y una pistola en la cintura, era tan fuerte y verosímil, que no se paraba a preguntarse por la viabilidad de sus planes, y le preocupaban más las mordeduras de las serpientes venenosas que su escasa aptitud para las matemáticas. (Landeró 2007: 87)

Vivir en la selva, disponer de pistola y látigo, explorar regiones indómitas, son circunstancias reservadas al modelo (el héroe de cine americano), y detrás del deseo de gozar de esos mismos atributos es la fascinación por el ídolo lo único que prevalece. Son sueños vacíos de contenido esencial que han sido configurados en base al culto que se profesa a una categoría de hombre determinada. Detrás del afán por hacerse con los objetos destinados al modelo se encuentra el único deseo esencial del personaje: convertirse en otro, en el propio héroe, del mismo modo que la subyugación con la representación teatral de una actriz escondía en Proust la necesidad de convertirse en Bergotte.

Especialmente esclarecedor en cuanto al papel del otro como modelo en la raíz del deseo resulta el prólogo de Luis Landeró al que ya hemos recurrido anteriormente. Dicho prólogo nos reafirma en la idea de que los temas esenciales de *Juegos de la edad tardía* son el deseo frustrado, la identidad y la impostura, o más bien la identidad *como* impostura. A la hora de abordar la génesis de su novela, el autor se remite a su propia existencia: a la génesis del deseo que fundamentaría posteriormente la obra. Detrás de las relaciones ficcionales desquiciadas de Gregorio con sus semejantes y su catastrófica gestión del afán se esconde un ser humano, el autor, que ha vivido unas relaciones con el prójimo y una construcción identitaria reales que resultaría ingenuo desvincular de la

problemática planteada en la obra. Nos dice el autor en referencia a su propia vida: “De algún modo, yo he vivido a menudo inadaptado a los ambientes, y a veces eso me ha obligado, o me ha condenado a un cierto simulacro” (Landeró 2007: 20). Él nos da la clave que desentraña el mecanismo del deseo en la novela: la imitación o impostura no es soñar en el vacío y la identidad no se construye de forma autónoma. Es la relación social, en un mundo que avanza hacia la democratización (entendida ésta en sentido mucho más amplio que el político) la que construye al hombre confiriéndole no solo actitudes y ademanes imitados, sino también sueños, aspiraciones y deseos.

Por eso, entre otras cosas, la gente del pueblo y la gente del campo eran muy distintas. Se notaba en el modo de vestir, de moverse, de gesticular, de alternar... y de hablar, cómo no (...) Mi padre, por otro lado, tenía un gran complejo de la gente del pueblo, de sus refinamientos, de su saber. Y ese complejo nos lo transmitió a todos. (Landeró 2007: 11)

Todas las hipótesis sobre el funcionamiento del deseo en los personajes expuestas en estas páginas vienen precisamente al encuentro de estas palabras del autor. En el deseo de saber y la mitificación de la cultura hay que buscar una relación determinante y poderosa con el prójimo, del que por contacto se han recibido unos valores y el deseo de ciertas posesiones materiales e inmateriales.

Mi padre es la figura central de mis demonios literarios. Era un hombre con una profunda conciencia de fracaso. La guerra le permitió viajar y conocer mundo: Zaragoza, Teruel, Barcelona (allí vio por primera y última vez el mar), Madrid... Conoció también a gente extraordinaria, de la que luego hablaría con asombro y fervor incansables (...) Breve y deslumbrante y trágica visión de un mundo nuevo y prodigioso que a él le estaba vedado. (Landeró 2007: 14)

A partir de la observación de la gente del pueblo o la ciudad se seleccionan los atributos fundamentales de la existencia. El afán germina gracias a la admiración hacia el otro, “fervorosa” como la que se profesa a un Dios, acompañada de la sensación de exclusión a la que cada sujeto moderno se ve condenado (como el Marcel que ve en todo aquello que no es él mismo una deslumbrante existencia más real). No solo eso, sino que esa misma admiración determina la construcción identitaria: el personaje de la novela

fabula y construye un personaje ficticio que no actualiza los deseos autónomos de una gloriosa adolescencia, sino que redime un complejo del progenitor del autor, personaje enteramente real. El deseo mimético no solo se transmite de padre a hijo y de una clase social a otra en esta familia extremeña, sino también en las páginas de *Juegos*, como hemos visto, lo que refuerza la interpretación de la impostura y la fabulación y de la construcción identitaria como fenómenos primordialmente miméticos. La ficción nos está remitiendo, como hemos visto, a un contexto real de mimetismo y deseo como vivencias fundamentales. El tratamiento del deseo o afán en la novela goza de una clara dimensión antropológica.

En realidad, cuando Gil llama desde su exilio provinciano a la gran ciudad mitificada, de algún modo está reflejando esa relación primeriza entre campo y pueblo que yo viví de niño, visto todo a través de mi padre, que es la figura central de mi vida. ¿Y qué decir de Badajoz, y de la gente extraordinaria que vivía allí? La admiración no tenía palabras. En cuanto a Madrid, era ya sencillamente irreal, inimaginable. (Landerero 2007: 12)

La mitificación exagerada que abunda en la novela se corresponde con una mitificación muy real que determinó la existencia de seres humanos reales, el padre del autor y probablemente el autor mismo. Los fenómenos de idolatría e imitación en la novela dan frutos exclusivamente literarios, pero es legítimo reflexionar sobre los frutos que dan en la vida, y sobre hasta qué punto dan cuenta de la psicología humana. Landerero viene al encuentro de Girard cuando en el prólogo da testimonio de la trascendencia desviada apuntando a la orfandad metafísica del hombre moderno que fue su padre: “Diríase que es un hombre al que se le han muerto un montón de creencias (entre ellas, y la más principal, la de Dios), y cuya fe, todavía disponible, se proyecta ilusionada sobre la idea redentora del progreso” (Landerero 2007: 14).

6.4 El deseo mimético en la España de la novela

La España de la infancia de Luis Landero (Extremadura rural, años 50) es una España en la que todavía persisten grandes diferencias sociales, fundamentales a la hora de explicar la manifestación y el grado de intensidad del deseo mimético (“así que para mí el pueblo, y la gente del pueblo, era un poco otro mundo” [Landero 2007: 11]). La enormidad del abismo que separaba pueblo de ciudad y provincia de Madrid se ve reflejada con claridad en la noción que los personajes de la novela guardan sobre sí mismos y el contexto que los envuelve:

–Bien –dijo Gregorio–, manténgase en contacto habitual.

–Lo intentaré –gorjeó Gil, que hablaba siempre en tono de alarma–, pero por aquí a veces no funcionan los teléfonos, y en algunos pueblos ni siquiera los hay.

–Inténtelo de cualquier forma –dijo Gregorio, y se recostó en el asiento, dispuesto a seguir repitiendo siempre la misma frase.

–Quizá recurra al telegrama.

–No, no, utilice mejor el teléfono, siempre el teléfono.

–Haré lo imposible –gritó Gil, y le salió un gallo–, pero no sé si podré siempre. Dese cuenta de que aquí estoy como quien dice en el fin del mundo. (Landero 2007: 113)

Por un lado, dichas diferencias son aún lo suficientemente poderosas como para que haya algo de mitificación inocente por parte del sujeto de los hombres que pueblan unos estadios superiores a nivel social (confundido por el observador con un nivel existencial), resultando en actitudes admirativas pasivas o bien, en el caso de ser activas, tan alejadas de la rivalidad hacia el modelo como en el caso de Don Quijote y Amadís de Gaula. Por otro lado, una difuminación incipiente de las diferencias (cabe pensar que la descendencia de un campesino prosiga sus estudios en la ciudad) deja paso a la rivalidad, la frustración y la mimesis de apropiación que definen el modelo occidental de sociedad contemporánea. Entre los mundos bien diferenciados del pueblo, el campo, la ciudad, existe cada vez un contacto mayor, a partir del cual se determinarán las aspiraciones de cada cual. Se trata de un momento clave que, a nivel mimético, podríamos llamar de transición desde una mitificación infantil hacia la rivalidad e idolatría entre iguales: como consecuencia, hay algo de ambas cosas en la propia obra literaria.

En toda novela del deseo mimético encontramos indefectiblemente unos espacios sociales, personas o bienes terrenales transfigurados por la mirada del protagonista en espacios, hombres y posesiones utópicas o trascendentes cuya descripción se puebla de adjetivos otrora reservados a lo sagrado. Gracias al prólogo de Landero reconocemos con mayor facilidad la dimensión humana extraliteraria de este fenómeno de sugestión que también se da en nuestra novela:

Ahí aparece el reflejo de la mitificación que hizo mi padre de los grandes hombres y del saber humano. Ya en el siglo XVIII se dice que la Cultura ha venido a llenar el vacío dejado por Dios. A divinizarse. Y a su manera, como tanta gente que no tuvo acceso a las escuelas, también mi padre divinizó la cultura; y la enciclopedia, el diccionario y el atlas, eran por eso tres libros sagrados, algo así como la Biblia del nuevo Dios. (Landero 2007: 18)

Landero reconoce asimismo, tal vez de forma instintiva, la relación de equivalencia entre los cultos abiertamente imitativos de antaño y el nuevo culto imitativo hacia el hombre, en virtud del cual un Alfred Nobel o un vecino ilustrado se han convertido en los nuevos santos. Precisamente, en el mismo extracto en que aparece una referencia al *Quijote*, primera modela moderna y primera gran novela del deseo mimético para Girard:

Visto a la distancia, aquel libro, junto con la enciclopedia, fueron para él como para Santa Teresa la vida de los santos, o las caballerías para Don Quijote. Porque el progreso tiene su santoral, y Alfred Nobel, para el señor Emilio, era uno de los santos grandes y milagrosos. Como tantos, él había mitificado el saber y el progreso, aquellos ecos que le llegaban del paraíso del que había sido expulsado ya desde su infancia. (Landero 2007: 20)

“Ser alguien en la vida” se ha convertido en la clave destinada a apagar la sed de trascendencia del hombre moderno. La imitación de Jesucristo para alcanzar el ser en la otra vida se actualiza en el esquema resumido en esa frase hecha grabada a fuego en la mente de los personajes de *Juegos de la edad tardía* y en la de los hombres que inspiraron la obra. El objetivo es ahora ser alguien (otro hombre) en la vida (en este mundo). El pecado original, la inevitable insuficiencia de la que cada hombre adolece, puede ser redimida si conseguimos convertirnos en otro: “el caso es que mi padre me impuso una

misión: la de ser alguien en la vida, y así redimirlo a él y a mí mismo” (Landeró 2007: 16).

La novela es sobrevolada en todo momento por el fantasma de un sueño roto, “el sueño ilustrado de emancipar al pueblo por medio de la educación (que es un sueño de cuyo fracaso todavía muchos no nos hemos repuesto)” (Landeró 2007: 19). El pueblo de los cincuenta confía ciegamente en la educación, por fin accesible para tantas familias tradicionalmente apartadas de cualquier contexto académico. El elevado número de jóvenes que optarían por la universidad en la futura España democrática guarda una estrecha relación con este ideal heredado de generaciones previas. Si el autor asevera que se trata de un sueño fracasado, tal vez cabría relacionar su percepción con la sugerencia implícita en la obra de Girard de que en todo proceso de homogeneización, como el que supone el acceso masivo a los privilegios de unos pocos, lleva en sí la semilla de la proliferación del mimetismo conflictivo, esclavizante a su manera como lo son las barreras sociales¹².

El cine, la fábrica de sueños, también ejerce en los adolescentes de la España de los años 50 una influencia decisiva. En aquel momento, el desfile de héroes por las pantallas de los barrios ayudaba a configurar una categoría de hombre altamente seductora y decididamente foránea: el superhombre americano autónomo, hecho a sí mismo. El sueño de autonomía individual que triunfa en nuestra época ha sido alimentado en parte por la poderosa luz que ha irradiado Estados Unidos sobre la conciencia contemporánea. Gregorio, por su parte, decidió que “sería un hombre duro y sin pasado, solitario y parco de palabras, como los héroes del cine” (Landeró 2007: 86).

Durante cinco años había acudido todos los domingos a los cines de barrio a ver películas de acción, se había subido las solapas de una imaginaria gabardina para seguir por las calles el rastro de algún espía contrario, había visto atardecer tras los visillos de un restaurante económico, se había dormido inventando historias policíacas donde él era el apuesto protagonista del amor y del riesgo y había desperado cada lunes sobre las cenizas frías de la diaria realidad. (Landeró 2007: 86)

¹² En esta perspectiva girardiana no habría que ver tanto una crítica a la igualdad contemporánea de derechos sino una llamada de atención sobre la intrínseca tendencia del hombre a la mimesis, que se vería recrudescida en contextos de libre competitividad entre iguales.

En la teoría del deseo mimético se nos dice que el deseo posee un cierto conocimiento sobre sí mismo. El sujeto, tras encadenar un sinnúmero de decepciones, acaba por constatar que su sed metafísica no queda satisfecha tras la adquisición del ansiado objeto de deseo: “qu’il réussisse ou qu’il échoue, en somme, le sujet va toujours vers l’échec” (Girard 2010c: 397). Sin embargo, la preponderancia del deseo siempre persiste, el hombre se niega a renunciar a él. La necesidad de creer propia a esa “fe todavía disponible” a la que hacía referencia Landero lleva a los hombres a adoptar una suerte de masoquismo existencial, que consiste en renunciar a la posibilidad de victoria con tal de que el deseo permanezca vivo. La consecuencia directa es que el sujeto termina dándose a sí mismo, de manera exclusiva, aquellos objetos de deseo absolutamente inaccesibles para él, precisamente en razón de dicha inaccesibilidad. Ésta es la manera de mantener viva la llama del deseo y la fe en un modelo en el cual se desea desesperadamente creer. “Le désir est toujours d’abord réflexion sur le désir (...) Le désir est stratège et il rectifie le tir, si j’ose dire, en fonctionne de ce qu’il a appris sur lui-même” (Girard 2010c: 432).

Luis Landero, según el relato de su vida que esboza en el prólogo a la obra, cumple el sueño de su padre de acceder a la capital (a la “gran metrópoli, a la gran ciudad redentora, al centro mismo del progreso, de la modernidad”). Sin embargo, una vez consumado el soñado acceso al objeto, la fe en el mismo se desvanece. Solo la mitificación puede hacer perdurar el sueño:

Recuerdo que, cuando volvía al pueblo en vacaciones, él me preguntaba cosas de Madrid, con tanta fe, con tanta expectación, que yo le mentía para no defraudarlo. Eso es exactamente lo que hace Gregorio cuando Gil lo interroga acerca de las maravillas de la ciudad. (Landero 2007: 12)

Detrás de la fragmentación identitaria que experimenta Gregorio es necesario sospechar una difuminación de las diferencias en la sociedad de la época que haría prever conflictos individuales como el que nos ocupa. La democratización incipiente propia a su contexto histórico permite a personas como Gregorio y como Gil reivindicar el acceso a multitud de objetos sagrados, desde el fulgor de la vida cosmopolita hasta la posesión de la cultura redentora. España avanzaba entonces hacia una reestructuración social destinada a alimentar rivalidades nuevas, así como nuevos conflictos existenciales en hombres que no se conforman ya con la categoría reservada por la sociedad a sus antepasados.

Sin embargo, Gregorio todavía no es un hombre posmoderno, porque tampoco lo era la España en la que se inscribe. Gregorio es un hombre en el cual permanece viva una inquebrantable fe en la diferencia entre un modelo determinado de hombre, y la masa indiferenciable y mezquina. El personaje participa de la relativa inocencia de su época. La fe que profesa Gregorio a Faroni (una invención individual que, no obstante, goza de las cualidades valoradas socialmente en el contexto predemocrático) es sincera y se basa en la imitación de la fe de sus mayores en la luminosidad de las letras, la amplitud de horizontes, el viaje, los idiomas, la creación. Faroni no es una criatura de Gregorio, es un engendro social en el que confluyen los mitos de una generación romántica que ensalza valores propiamente humanos (la ciencia, el lenguaje) y les atribuye unas potencialidades divinas. Si bien, aunque Gregorio no es todavía un Meursault (¡qué lejos se encuentra nuestro pobre españolito soñador del descreimiento y el cinismo que caracterizan a este último!), la perspectiva de la novela es ya ciertamente desmitificadora. Luis Landero parodia abiertamente la pleitesía que rinde Gregorio a sus modelos, probablemente, porque el acceso a las maravillas de la nueva España europeizada y moderna le habrá hecho exclamar más de una vez, como a Stendhal, el inevitable “¿esto es todo?” al que se ve condenado el superviviente a las profundas transformaciones sociales que no terminan de proporcionar al hombre la soñada autonomía romántica. La novela parece un tierno homenaje a una serie de sueños que estaban destinados a desvanecerse tras la posesión, como casi todos ellos. No es difícil imaginar a un Gregorio nihilista en una imaginaria secuela de *Juegos*, intentando recuperarse de la burla de su ingenua humillación ante los ideales de la anterior novela. Los héroes postmodernos a los que estamos acostumbrados corresponden a aquellas sociedades en las que los mitos han perdido ya su halo sagrado y su otrora poderosa capacidad de sugestión. En la novela postmoderna, la obsesión por el otro pervive, pero se disfraza de indiferencia hacia todo y todos porque autor y personaje se ven huérfanos de mitos efectivos, por lo que supondría una insoportable puesta en evidencia admitir la idolatría hacia instancias en cuya superioridad ni siquiera se confiaba. El hombre posmoderno, como Landero, ya no se ve deslumbrado por sus ídolos, ya no cree en nada. La posmodernidad es aquella época en la que solo perdura un mito: el de la admirable autosuficiencia del sujeto. *Juegos de la edad tardía* es una obra en la que una cierta visión postmoderna de la vida acaricia tardíamente unos ensueños a los que ya ha renunciado, que solo pudieron ser efectivos en otra época mucho más inocente que la nuestra.

Juegos de la edad tardía nos presenta una situación antropológica en que cobran protagonismo los esfuerzos de los personajes por identificarse con los hombres de un estrato social superior, esfuerzos que se revelan contagiosos (la ambición de Gregorio alimenta la de Gil) y que tienden a propagarse en una sociedad que se enfrenta a un cambio profundo en su estructura. La confusión de un mundo donde se redefinen los rangos hace proliferar los desdoblamientos; renunciando a una identidad impuesta socialmente el hombre se ve en principio liberado, pero acaba sucumbiendo a la imitación, y en su esfuerzo por diferenciarse los hombres terminan pareciéndose cada vez más los unos a otros.

Las consecuencias nefastas que para Gregorio tiene una imitación esclava del afán sugieren una serie de potenciales peligros a los que se enfrentaría la sociedad en su conjunto, una sociedad que abandona un modelo, con sus carencias y peligros propios, para abrazar otro que en su seno esconde nuevas o intensificadas amenazas. El esnobismo, competitividad, carencia de identidad satisfactoria, todos ellos faltas de Gregorio Olías, parecen negros presagios de los futuros males preponderantes en una sociedad democrática y capitalista como la contemporánea.

Es evidente que *Juegos de la edad tardía*, una novela nostálgica, presenta a unos personajes hijos de su tiempo y víctimas de un tipo de conflicto universal pero sincrónico en sus particularidades. El afán viene a llevarse por delante a Gregorio en una España en la que las oposiciones que proporcionaban a los individuos un lugar en la sociedad (campo/ciudad, provincia/capital, letrado/iletrado) están a punto de perder su significado. Los rangos en sí mismos que guían a Gregorio (las categorías superiores del poeta, el sabio, el culto, el progresista) nos hablan de los valores vigentes en aquel momento, resquicios de una visión del mundo más decimonónica que contemporánea, donde la excelencia humanística gozaba de un prestigio muy superior al que goza en la actualidad (el adolescente de hoy no sueña con ser poeta). Por último, merece la pena acompañar al autor en su reflexión en torno al momento clave en que tuvo sentido la existencia de un humilde arribista como Gregorio, el momento en que el sueño de progresión social inspiraba la conciencia de muchos. El final de Gregorio Olías nos habla de los sinsabores propios al socavamiento de las diferencias en el seno de una sociedad. El individuo que escala de rango a rango, liberado en apariencia, observa lo “lícito y lo ilícito”, a la par que muchas otras nociones, confundirse, a la vez que su sueño de proximidad con el otro se traduce en un progresivo aislamiento. La competitividad entre iguales que define nuestra época guarda una cierta relación con el virus contraído por el personaje principal

en este instante histórico definido por el desmoronamiento de las estructuras vigentes hasta la fecha. El autor, inconscientemente o no, conoce los sinsabores del juego con la diferencia: los hombres no se acercan entre sí una vez borradas ciertas fronteras culturales, sin duda arbitrarias, que los mantenían separados. Gregorio, como saben los lectores de *Juegos*, termina sus días aislado de todos, huyendo a un tiempo de los demás y de sí mismo.

6.5. La renuncia al objeto

El deseo mimético responde a la necesidad de trascendencia del hombre. El sujeto se convence de que el modelo escogido esconde el secreto de una plenitud y una autosuficiencia que, en realidad, no se le pueden exigir al ser humano. Cuando deja de creer en el modelo, por haberse acercado tanto al mismo que ha alcanzado cierta clarividencia desmitificadora, o por haberse apropiado con éxito de sus objetos para darse bruces con la persistencia de la insatisfacción, el deseo solo puede renunciar a sí mismo, o tal vez confiar en un nuevo modelo con la esperanza de que esta vez no aceche la decepción en la culminación del proceso imitativo. Pero la voluntad metafísica del hombre es tenaz, y antes que renunciar a la trascendencia, escogerá siempre esta segunda opción. Esta vez, no obstante, protegerá al modelo de la mirada entre iguales que podría poner en riesgo el vigor del deseo: se asegurará de perseguir los sueños más inaccesibles con el fin de salvaguardar la fe. Esta misma deriva del deseo, como protector de sí mismo, más allá del objeto, la encontramos explícitamente desentrañada en *Juegos de la edad tardía*, en el discurso que el padre de Gregorio otorga a los ferroviarios que tienen a bien escucharle.

En dicho discurso, el personaje relata cómo se debatió en un momento singular de su existencia entre optar por una suerte de autonomía ascética, al abrigo de la ambición, o dejarse arrastrar hacia la esclavitud del deseo mimético:

Yo sentía que la inspiración era un mal negocio y que servirla es como trabajar para un ajeno, y a mí me gusta trabajar para uno mismo, según la necesidad de mis conveniencias. Por tanto me dije allí en el pozo: “La vida es corta y está hecha a la medida de los mansos de corazón.

Cava un huerto, rodéate de cabras, ten hijos y sé un hombre de bien (...) renunciando al instinto de gloria”. (Landeró 2007: 71)

Pero el personaje, como René Girard, intuye la naturaleza mimética del deseo y sabe que si éste último fuese autónomo sería también fijo, en vez de inestable y volátil como son los deseos de la ambición humana, constituyendo una especie de instinto que aproximaría al hombre del animal. Por ello termina decantándose por aceptar su humanidad y la ambición mimética que ésta conlleva:

Y allí estuve tres días moviendo la cabeza, sin que se me ocurriera nada salvo aquello de ser un gran jurista, ganar pleitos y echar discursos en las asambleas. Lo demás eran obras ruinosas, indignas de mi ambición. “Ambiciona y se te concederá”, me decía. Y miraba a lo lejos, por los cerros, y por un lado estaba triste porque la sabiduría me había llevado a desear lo imposible, y por el otro estaba contento de no malgastar mi inspiración en empresas menudas y perecederas, porque la ambición es lo más grande que hay en el hombre y lo que lo aparta del animal, y más ambición más gloria (...) “Dedicaré mi vida a desear ser notario”. Concluí. “Ésa será mi gloria y mi penalidad”. (Landeró 2007: 72)

Lo que se esconde detrás de esta renuncia al objeto en favor de la supervivencia del deseo (el personaje, conocedor del funcionamiento de la psicología humana, no escoge “ser notario” como objeto, sino “desear ser notario”) se corresponde con esa idea girardiana de que los objetos que el deseo se da a sí mismo son excusas para mantener viva la esperanza de poder alcanzar la trascendencia, esperanza que solo puede permanecer mientras el objeto, desprovisto en realidad de la capacidad para transformar profundamente al hombre como éste desearía que sucediera, permanezca en el terreno de lo imaginario, mitificado gracias a la luz que irradia sobre él el modelo de hombre al que pertenece. El autor del discurso comparte con su público la clave que cree que les permitirá vivir como verdaderos hombres: mantener al deseo mimético permanentemente vivo, engañándolo pertinazmente para poder seguir soñando con una trascendencia accesible en la tierra.

Como Girard, el personaje se resigna ante su intuición sobre la esencia mimética del ser humano. Si no fuera así, no entenderíamos porqué renuncia a la consecución de sus objetivos. La ambición es para él “lo que aparta al hombre del animal”, pero cabría preguntarse porqué desconfía de la misma decidiendo desoír sus exigencias, en vez de

confiar en los frutos futuros de dirigir su esfuerzo a apropiarse de los objetos soñados (el dominio de la abogacía, en este caso). La respuesta reside en la función del mediador y en el espíritu de copia que guía las elecciones del deseo, determinando su carácter volátil y cambiante. Ante una sed de trascendencia que ningún objeto humano puede paliar, sea lo que sea lo que el hombre consiga para sí mismo, volverá a fijar su mirada en otro modelo de hombre al que mitificará y que renovará para él la promesa de autosuficiencia irrenunciable, señalando nuevos objetos que perseguir. Sin embargo, si el hombre renunciase al deseo mimético, se alejaría de su humanidad: el deseo fijo y espontáneo relegaría al hombre a la satisfacción instantánea del instinto de supervivencia más básico (beber cuando tenga hambre, comer cuando tenga sed). Todo lo superior en el hombre nacerá irremediabilmente de la imitación.

René Girard, por su parte, retoma la idea aristotélica de que en la esencia del ser humano se encuentra una extraordinaria capacidad de mimesis (“L’homme diffère des autres animaux en ce qu’il est le plus apte à l’imitation”¹³). El contenido del discurso del padre de Gregorio podría equipararse al concepto girardiano de mimesis de apropiación, ya que intuye la derrota (el valor arbitrario que se le ha conferido al objeto reside en una transfiguración del mismo a partir de la constatación de que es poseído por un rival, o de que sobre él concurren varios deseos rivales) y pone el medio más eficaz posible para prevenirla: evitar satisfacerla. ¿Por qué esa vivencia negativa de la ambición? ¿Por qué el padre de Gregorio se condena a desear sin apropiarse de nada? ¿Y por qué no renuncia al deseo de una vez por todas, como sopesó cuando llegó a la conclusión de que servir a la inspiración es como “trabajar para un ajeno”? La respuesta es que este hombre no desea limitarse a satisfacer sus instintos animales, mientras que la mimesis, aún incapaz de seleccionar unos objetos de deseo estables, aún incapaz de proporcionar al hombre un sentido para su vida más allá de la vivencia repetitiva del mecanismo en sí, sigue siendo lo que define al hombre y el motor de cualquier ambición. La mimesis es al fin y al cabo el salvoconducto natural para la sed de trascendencia de la que venimos hablando, y renunciar a la misma supone renunciar al sueño de autonomía tan preciado para el hombre, a ese ser “como dioses” en esta vida. El ser humano es, para lo bueno y para lo malo, el imitador del otro. Está condenado a vivir desdoblado, un desdoblamiento que en que Girard ve una fuente de creación de símbolos, lenguaje, y de todo lo que nos es más

¹³ Esta cita de Aristóteles (Poétique, 4) fue escogida por Girard para introducir su obra *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Girard 1978).

preciado, pero que también condenaría a la insatisfacción perenne y a la rivalidad entre iguales.

Juegos de la edad tardía, que desentraña los avatares del afán alucinado y por momentos autoconsciente, viene al encuentro, en el ámbito de la literatura, con la teoría del deseo mimético, la cual entiende al deseo como potencia principal en la vida del hombre, acicate oculto de toda empresa humana. El deseo mimético, en cuyo estadio más “maduro” se autoimpone la derrota como es el caso en el padre de Gregorio, es por lo tanto lo propio del hombre, aquello que le aporta su humanidad en términos de dinamismo, complejidad, renuncia a la sencillez de los instintos en favor de las ambiciones, tal vez fútiles desde un punto de vista existencial, pero de frutos preciados para el ser humano (en el caso, por ejemplo, de la competitividad científica o artística).

Nos encontramos por lo tanto con una situación contradictoria prevista por la teoría que nos inspira, ya que pese al rol esencial del que goza el deseo, afán o ambición en la novela, la existencia de Gregorio Olías dictada por el afán no es más que una caricatura de existencia, un sonoro fracaso, un enorme y grotesco error. La fuente de una vida enferma solo puede hallarse en un manantial enfermo: el deseo mimético convertido en trascendencia desviada. Landero, en boca del padre de Gregorio, el particular teórico del deseo en la obra, insiste en la vacuidad del deseo y en el juego de espejos del desear, del afán.

—Vosotros sois parias y entendéis mi lenguaje. ¿Puede haber algo más grande que lo que no hay? ¿Puede haber algo que exceda al afán? (...) Nadie podrá decir de mí: este pasó sin pena ni gloria. No, pasé con ambas. Con una entretuve a la otra, las enganché juntas al carro del afán (...) Escuchadme si tenéis hijos: no les pongáis puertas a sus ambiciones. Si quieren ser albañiles, decidles que arquitectos, y si arquitectos, ministros de la vivienda. No permitáis nunca que se cumpla el afán, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros, ferroviarios. (Landero 2007: 72)

El carácter mimético del deseo en *Juegos de la edad tardía* explica que únicamente unos sueños situados “más allá del alcance de los niños” puedan prevenir la decepción existencial y la inestabilidad de las metas.

6.6 Dobles y diferencia en *Juegos de la edad tardía*

–Y sin embargo, ya ve, aquí estoy, otra vez con la gotera cayéndome en la nuca.
–También yo estoy aquí –dijo Gregorio, presintiendo el rumbo de la conversación–, y también aquí llueve.
–Pero no es igual. Usted sabe idiomas. Seguro que ha viajado al extranjero y tiene un pasado digno de un gran hombre. Y claro, no se parecerá nada al mío–dijo en un tono tímido y perentorio–, ni en la sustancia ni en la manera de contarlo. (Landeró 2007: 171)

Al margen de que la trama de la obra otorgue a Gregorio un rol claramente protagonista, es preciso reconocer que en el universo de la novela las diferencias entre personajes se encuentran muy difuminadas. Es débil y borrosa la línea que delimita la identidad de cada uno de ellos. ¿Qué rasgo del carácter de Gregorio nos permitiría afirmar que es imposible confundirlo con Gil? En cualquier caso, su capacidad para la inventiva y el orgullo que le impide dirigirse a Gil en calidad de iguales.

En la obra de Landeró abundan las ocasiones en las que se impone, ante el continuo que conforman la andanzas, aspiraciones y sueños rotos equivalentes que protagonizan Gregorio y Gil, la falsa diferencia confeccionada rudimentariamente por la imaginación de Gregorio o la de Gil:

Gil dijo que no tenía que explicarle nada porque Faroni era un artista y a los artistas –él siempre lo había dicho– había que comprenderlos. Que también él lo había pasado muy mal y hasta había llorado (...) ya que curiosamente él también había estado al borde del suicidio y sabía lo que era volver de aquellas lobregueces.

–Y usted, si me permite, ¿por qué quería matarse?

Gregorio habló entonces, con voz cansada, de un poema épico que estaba componiendo de más de veinte mil versos de extensión. Silbó Gil, admirado de aquella enormidad, y Gregorio aprovechó para explicar que era precisamente aquella enormidad, junto a la falta de inspiración, el infernal vacío, la araña del miedo, la mortadela del tedio, la duda pavorosa sobre la utilidad del arte y de la vida –que le había inspirado un canto de desesperación desde el umbral mismo de la muerte–, lo que había provocado la crisis.

–A los artistas hay que comprenderlos –se reafirmó Gil–, yo siempre lo he dicho.

–Hay que comprender a todos los que sufren –improvisó Gregorio.

–Sí, pero fíjese qué diferencia hay entre su crisis, que es una crisis de artista, y la mía, que no hay por medio ninguna genialidad. ¡Veinte mil versos! Y ¿cómo se llamará la obra?

–*El conquistador errante* (...)

–Usted, claro, no está casado. Los artistas no suelen casarse pero los demás sí. (Landeró 2007: 212-213)

Gregorio está tan casado como Gil, y su crisis existencial no esconde la enormidad desalentadora del pulso poético ante la trascendencia, sino los motivos exactos que sustentan la de Gil.

Como en *Madame Bovary*, la posibilidad de convertir a Emma en protagonista de la historia reside en el interés que suscita en el lector la deriva de su fantasía y su perdición en el laberinto del deseo. Emma se parece a cualquier otra mujer como Gregorio a cualquier otro hombre, no son ni más inteligentes, ni más talentosos ni más nobles que el resto, simplemente sucumben con mayor estrépito ante la frustración y las trampas del deseo y en base a ello nos ofrecen un espectáculo de sonora derrota al que asistir.

En la novela, el afán (deseo mimético) y el lenguaje aparecen estrechamente relacionados. El lenguaje está destinado a aportar la diferencia donde solo existe una realidad continua e indiferenciada. Consciente de su calidad de doble frente a Gil, su alter ego provinciano igual de abandonado, igual de fracasado que él, Gregorio se resiste a aceptar dicha condición, que le convierte en mera réplica de su prójimo, por lo que construye una identidad diferenciada absolutamente ficticia de carácter mítico, empezando por la adopción de un nuevo nombre: Faroni. A partir del nombre, Gregorio construye el personaje mítico que establece la diferencia necesaria en el continuo confuso de la rivalidad mimética. Cuando encuentra el atuendo que le permitirá ahondar en la sustitución que le permitirá claudicar de sí mismo para erigirse en Faroni, Gregorio percibe la falsa luminosidad de una diferencia impostada a partir de la cual el mundo podrá recobrar una estructura acogedora:

Sintió, día tras día, que iba recuperando la capacidad de discernir –pues la desgracia le había puesto los ojos bobos y no sabía aislar una cosa entre varias-, y, por fin, una tarde de principios de marzo, se hizo la luz de golpe. (Landeró 2007: 202)

Resulta significativo que más adelante en la novela nos encontremos con una escena en la que los dos personajes principales, Gregorio y su discípulo Gil, mantienen una conversación telefónica vestidos ambos con el atuendo de Faroni, cuya función en principio iba a ser la de diferenciar a Gregorio, aportándole la distinta, inimitable

identidad soñada. Esta función parece ejercerla satisfactoriamente el nuevo atuendo en un principio, como evidencia el siguiente diálogo entre Gregorio y su mujer mientras ella le da las últimas puntadas al disfraz de Faroni: “–Te queda muy bien. Pareces otro. –Sí, es verdad– dijo Gregorio–. Parezco otro” (Landeró 2007: 210).

Lo que finalmente sucede pilla a Gregorio por sorpresa. Todos sus esfuerzos por diferenciarse se traducen en un desdoblamiento cada vez más inquietante. Cuando cree haber encontrado la clave para definirse a sí mismo más que nunca, termina encontrando los contornos entre él y los otros cada vez más difuminados:

La vida, efectivamente, era un misterio. Cuando Gil estrenó en Navidad su nueva indumentaria y llamó con ella puesta a Gregorio, que vestía igual al otro lado, le pareció increíble haber llegado a aquella situación. (Landeró 2007: 255)

El autor subraya con insistencia la ausencia de diferencia entre Gregorio y Gil en multitud de pasajes de este tipo. Su condición de dobles es evidente para cualquiera menos para Gregorio, incapaz de asumirla.

El afán lleva a todos los personajes principales de la novela (Gregorio, Gil, Elicio) a crear nuevos nombres con los que designar el hombre en quien desearían convertirse. Con el nombre crean la diferencia, la nueva identidad vencedora sobre sus iguales.

Gregorio, pensando en sus propios pseudónimos, dijo:

–Los nombres no tienen importancia. Solo las obras quedan,

–Yo creo que no –replicó Gil–, yo creo que el destino empieza con el nombre.

–Pues cambie de nombre, búsquese un pseudónimo como yo. No se deje dominar por el destino. (Landeró 2007: 167)

Las páginas que abren *Juegos de la edad tardía* nos describen un estado de confusión que se asemeja a la locura y cuya presencia en la escena se justifica mediante el estado de semivigilia en que se encuentra el personaje: “‘Bah, todavía es tarde para huir’, contestó desde la duermevela” (Landeró 2007: 31). Cada vez que Gregorio cree ahogarse definitivamente en el continuo deforme, caótico y amenazante de la realidad, recurre a las palabras y a la memoria para que pongan orden al sinsentido suplantándolo por el sinsentido personal y definitivo de una realidad paralela creada y controlada por el protagonista. Lo que busca el personaje al ampararse en las palabras no es recuperar los

referentes ni anclarse a los objetos: no busca recuperar la realidad sino refugiarse en la realidad autónoma del lenguaje.

(...) aunque por un momento se consideró a salvo, enseguida adivinó que progresando en el absurdo acabaría encontrando en él las leyes lógicas que lo emparentaban con la realidad. Así que reunió valor para decir: “Estoy perdido”, y añadió: “Perdido en la selva amazónica con una caja de zapatos y una navaja múltiple”, y otra vez comprendió que estaba levantando un parapeto de urgencia que lo defendiese de las asechanzas del mundo. Pero las palabras debían de haber perdido sus propiedades mágicas. Para confirmarlo, dijo en alto: “Penibán”, y quedó alerta, escuchando los efectos de tan formidable declaración. No ocurrió nada: ni siquiera las cosas veteranas de siempre, con sus nombres ilustres de siempre, elevaron la más débil protesta contra la irrupción del intruso. (Landeró 2007: 31)

El proceso de simbolización se presenta en la novela como creación individual donde los significantes remiten a las realidades de un mundo soñado hecho, al contrario que el mundo real, a la medida del soñador. El lenguaje vendría a ser algo así como el instrumento del afán, el arma que permite a los hombres satisfacer su sed de trascendencia confiriendo a los objetos y personas las cualidades míticas suficientes para apaciguar el descontento del sujeto.

—Pues decidido: Dacio Gil Monroy. Ahora te tienes que merecer el nombre.
—Eso le iba a decir. Y ¿qué puedo hacer yo?
—Por de pronto, hazte tarjetas nuevas, con tu nombre nuevo y tu nueva profesión. Luego, ya veremos.
—Pero eso es mentira.
—¿Y qué? Además, lo de mentira y verdad son cosas relativas, sobre lo que los filósofos no se ponen de acuerdo. Hay que aprender a ser escéptico. Tú tienes pensamientos y algo sabes de química, ¿no? Y por otro lado, en adelante te voy a recomendar libros para que te conviertas en un hombre realmente culto. Entonces, ¿dónde está la mentira? (...) Así me gusta. ¿Ves? Ya empiezas a portarte como corresponde a Dacio Gil Monroy. Para llegar lejos, hay que empezar por tener buena opinión de sí mismo. (Landeró 2007: 183)

En su infancia, el personaje empieza a concebir ya la palabra como sortilegio escapista que aleja al hombre de la realidad “Igual que años después se enemistaría con las cosas, ahora se enemistó con las palabras, porque le impedían la visión directa de las

cosas”(Landeró 2007: 52). A la luz de la teoría de Girard, el personaje tendría sus razones para desconfiar del lenguaje¹⁴. Los “misterios” que el hombre aprende pertenecen a la carga cultural de un universo, el del ser humano, que desde tiempos inmemorables, desde los primeros mitos y rituales, ha establecido diferencias más bien artificiales, aunque funcionales, entre violencia benéfica y maléfica, ídolos y parias, pecadores como el Edipo del principio del mito o semidioses como el Edipo de su final.

La palabra (el proceso simbólico) estructura el mundo para evitar que los hombres sucumban a la rivalidad mimética. Jugar con la palabra, con los nombres, como hace Gregorio (ya en el nombre de la novela se encuentra sugerido este juego) supone renunciar a la diferencia establecida socialmente, jugar con la diferencia, repensar la identidad. La identidad del personaje es lo que verdaderamente está en juego: Gregorio pretende diferenciarse de los demás hombres aportando una carga mítica a significantes nuevos con la esperanza de convertirse en una nueva categoría de hombre. El juego sugerido desde el mismo título de la obra tiene como protagonista a la palabra, que se convierte en una puerta de acceso al ensueño quijotesco, un ensueño que en el caso que nos ocupa termina suponiendo una claudicación total ante la rivalidad mimética y la idolatría. Esto sucede porque Gregorio exige de las palabras el acceso a la trascendencia, y el sueño de trascendencia que nos lleva a desear ser dioses termina obligándonos a ver a Dios en el otro y a un paria en nosotros mismos.

“Imaginaba un lugar diáfano y amable, donde todo fuese tan sencillo que no necesitase la memoria para vivir, ni hubiese misterios que aprender” (Landeró 2007: 52). Ese lugar diáfano y amable es un espacio al margen del deseo donde los objetos que lo pueblan no se han visto todavía transfigurados por la palabra, detrás de la cual acecha la diferencia mítica.

El lugar sencillo donde no se necesita la memoria, donde no existen misterios que aprender, tampoco necesita del lenguaje, transmisor de los misterios del mundo, vehículo para el inveterado sueño humano de trascendencia.

¹⁴ El lenguaje, como todas las instituciones culturales del hombre, es concebido por Girard como transmisor de una cultura configurada a partir del mecanismo del chivo expiatorio, esto es, a partir de la violencia unánime contra una víctima inocente repudiada primero por la sociedad y ensalzada como divinidad tras su sacrificio, violencia validada por los mitos fundadores de civilizaciones del mundo entero. De esta división primigenia entre violencia buena (la sacrificial que culpa a la víctima y se presenta como justificada) y violencia mala (la violencia indiferenciada de la crisis mimética) surge la capacidad del ser humano para establecer el resto de diferencias llamadas a estructurar la sociedad y perpetuarla, aportándole la protección indispensable contra la violencia intestina indisociable de la preponderancia del mimetismo en el ser humano.

Sin embargo, años más tarde, cuando se hace apremiante la huída, Gregorio optará finalmente por renunciar a las cosas, a la “visión directa de las cosas” para entregarse al lenguaje redentor. Las cosas en sí no satisfacen a Gregorio porque éste, en primer lugar, no se encuentra satisfecho con él “en sí mismo”. Abrazar el instinto de gloria es proceder a transfigurar mediante la palabra la insuficiente realidad, con la esperanza secreta de culminar la única transfiguración que verdaderamente importa: la destinada a revestir de autonomía y divinidad la naturaleza insoportablemente humana del sujeto. Cuando Gregorio redescubre las palabras, por ejemplo *caracola*, descubre la pasión y el deseo y una autonomía que lo “emparenta con los dioses”. Descubre, en una palabra, la trascendencia:

(...) y luego caracola. Bastaba frotarla para que de ella se levantase un genio de humo, tan terrible que no había deseo que no pudiera satisfacer al instante. Bastaba pedirle sin rubor, pedirle coliflor, barcarola, coral, onda, mar y luz, corimbo, limbo y Paralimbo, marimar y marina, caracol, corocol, quiriquil, cocotero, espuma, halcón, oasis, Nilo y Mississippi (...) Si Dios, pensaba, hubiese comenzado por crear a un poeta, o a un filósofo, a Platón por ejemplo, se hubiera ahorrado muchísimo trabajo. Y así, ágil en su laberinto, se encontró indagando el mundo con una pasión devoradora. Y del mismo modo que descubrió que la realidad era inagotable, descubrió que la vida era intolerablemente breve, porque si la duda lo hacía infinito y la analogía lo emparentaba con los dioses, las horas y los meses lo devolvían al barro. (Landeró 2007: 76)

Imbuido de este nuevo espíritu de trascendencia, decidido ya a penetrar en el misterio que otorga la palabra (la cultura, el proceso simbólico) a la realidad “inocente” de los objetos, Gregorio, en su camino a la adultez, vierte sobre el mundo la mirada mimética que transfigura lo que observa, rebelándose ante su propia insignificancia y renunciando por ende a la humildad.

Esta nueva fuerza de la que se ve revestido el personaje, nacida del deseo, ¿encaminará a Gregorio hacia una existencia más elevada? Sorprendentemente, el propio personaje, a la hora de rememorar este momento clave su biografía, se pregunta si no comenzaría aquí para él, precisamente, la locura que acabó con los demás Olías.

¿Sería aquello la inspiración de que había hablado su abuelo? ¿Eran aquellos los primeros síntomas de la locura del afán? Gregorio lo ignoraba, como ignoró todo cuanto no fuese la

fiebre de los versos. Hizo de cada carencia un logro secreto y de la soledad un instrumento de venganza. Y aunque la vida era breve, ciertamente, la poesía permitía vivirla con talante inmortal (...) Y como todo lo que tocaba la poesía se hacía misterioso, hasta las cosas de siempre se ofrecían al poeta como enigmas que había que resolver. Nunca se había sentido tan dichoso, tan vivo, tan liviano. “Y sin embargo”, recordó Gregorio la mañana del 4 de octubre, “aquél fue quizás el principio de mi desgracia”. (Landeró 2007: 78)

La nueva fe en la trascendencia coincide con el pistoletazo de salida de una existencia regida, hasta las últimas consecuencias, por el afán. En el instante preciso en que el personaje cree haber descubierto la senda hacia un plano superior de existencia, se siente “dichoso, vivo, liviano” como nunca antes, se identifica con un semidiós, o más bien asume la posibilidad de encarnar a un semidiós algún día. Y sin embargo, precisamente entonces, como reconoce en la *recherche du temps perdu* que lleva a cabo en la adultez, es cuando comienza a labrarse la pérdida de sí mismo que sabemos que protagoniza. Se trata del sueño de autonomía que, paradójicamente, habrá de desembocar en la renuncia a la identidad, la desvinculación con la realidad y la sustitución de sí mismo por una construcción mítica. Es entonces, cuando cree rozar la clave interpretativa del mundo, cuando se inicia en el alejamiento paulatino de ese mundo recién descubierto.

La palabra es, en *Juegos de la edad tardía*, un refugio donde los planos nítidamente distintos de la realidad y la impostura dejan paso a un mundo en que solo existe el plano único y vencedor de la realidad privada, la única capaz de mantener vivo al engañoso afán. Nos encontramos ante el proceso de simbolización como creador de realidades, más allá de la mimesis aristotélica. Se trata, una vez más, de la autonomía de la poesía más allá del referente. Las palabras tienen la función de estructurar el caos al gusto del humilde poeta que es Gregorio Olías, pero nuestro análisis parte de la hipótesis de que el caos se estructurará siempre de manera que el deseo mimético encuentre los resquicios por los que respirar y perpetuarse.

El lenguaje entronca con la creación mítica, con el ritual, con el orden cultural basado en la diferencia (entre padre e hijo, rey y vasallo, aristocracia y pueblo, etc). La humanidad se ha esforzado históricamente en imponer rasgos distintivos a los hombres para escapar al conflicto mimético propio de un continuo donde proliferan los dobles y la amenaza derivados de la semejanza entre prójimos. El mundo estructurado de la diferencia y el orden cultural tiene como objetivo frenar las luchas intestinas de los hermanos enemigos.

Pero Gregorio es un personaje ambicioso, como lo son habitualmente los personajes de la novela moderna. Él no se conforma con los nombres porque no se conforma con la diferencia cultural ni con su identidad de gris oficinista en una España en la que ya se intuye la nueva realidad democrática liberal del futuro. Nuestro protagonista quiere más, lo que no es de extrañar teniendo en cuenta que ha sido educado en la creencia de que los tesoros accesibles a los Grandes Hombres pueden estar a su alcance si lucha por hacerlos suyos (“ambiciona y se te concederá”, predicaba el padre del personaje). Como el aplicado alumno del afán romántico que es, empieza por borrar los nombres, por abrazar el caos. Lo que en principio interpreta como una empresa elevada digna de un dios (de un nuevo hombre pretendidamente autónomo configurando realidades a su antojo) se traducirá enseguida en el vano intento de acceder al mundo pretendidamente sagrado de los otros. Y terminará como el tío Félix, “que había empezado narrando vidas ejemplares” pero acabó “perdido en el cuento de sus propias quimeras” (Landeró 2007: 45).

En efecto, el primer nombre al que renunciará será el suyo propio, lo que revela el verdadero objetivo del afán de trascendencia que le guía: beber de la fuente de autonomía de los Grandes Hombres que pueblan su imaginario, renunciando a la identidad propia. El misterioso nuevo mundo al que pretende acceder jugando con nombres y categorías se llena pronto de un contenido específico. En realidad, el mundo que desea habitar es el reino prohibido desde el que ejercen su influencia sus héroes y modelos humanos.

La crisis social propia a la época predemocrática que constituye el contexto de la novela guarda cierta relación con este tímido esbozo de renovación del lenguaje llevado a cabo por Gregorio. “Las cosas no tienen afán porque son puras y sencillas” (Landeró 2007: 50), escuchamos decir al tío Félix. Las cosas permanecen puras y sencillas hasta que cae sobre ellas el peso de la diferencia impuesta por el lenguaje, que transporta en sí toda una carga cultural que Gregorio desea poner en cuestión. El personaje anhela convencerse de que es un poeta, un ser autónomo, y de que puede crear, si se le antoja, un mundo hecho a su medida, como es propio de un hombre asomado al abismo de un mundo nuevo en que lo que era accesible solo a unos pocos, comienza ya a ofrecérsele a quien antiguamente estaba vedado. Sin embargo, los lectores de la novela ya sabemos cómo ha terminado su empeño. El independiente poeta demiurgo, que empieza a utilizar el lenguaje de manera pretendidamente autónoma, terminará fracasando en su empeño primordial, que era el de verse convertido en otro. Gregorio nunca se ve transformado, y

la rivalidad hacia el prójimo que pretendiera hacer pasar ante sí mismo por independencia del prójimo jamás se verá neutralizada.

Las cosas son inocentes pero se ven transfiguradas por el deseo mimético y el deseo mimético está por tanto relacionado en la novela con un lenguaje que transfigura:

Nada le maravillaba más que aquella absurda conveniencia de llamar “amapola” a una flor y que la flor perdiese por ello su inocencia de criatura todavía innominada. “¿Por qué yo me llamo Gregorio? ¿Cómo es posible ese disparate y que oiga ‘Gregorio ven aquí’ o ‘Gregorio ve allá’” (Landeró 2007: 51)

Donde empieza el lenguaje empieza la diferencia; el nombre de los objetos es la manifestación palpable y primera de su identidad. De ello se desprende una consecuencia muy lógica: cuando un espíritu de redefinición de las diferencias (despojamiento de una identidad para abrazar otra identidad juzgada como superior) sea el que guíe la conducta, el afán podrá verse tentado de apropiarse del lenguaje con el fin de construirse esa flamante identidad nueva, más en consonancia con las aspiraciones del sujeto. La discordancia entre esa visión romántica de un glorioso espíritu de fabulación que utilizaría el lenguaje de forma lúdica para dar vida a nombres y personajes de manera autónoma, convirtiendo al poeta en un ser poderoso, contrasta sobremanera con los resultados de los *juegos tardíos* con el lenguaje que se llevan a cabo en nuestra obra. La nueva identidad de cada personaje, la renuncia a los nombres, la invención de significantes nuevos sugiriendo esplendorosos (por evanescentes) significados, termina revelándose como el burdo mecanismo que el personaje pone al servicio de su necesidad de identificarse con sus modelos. Las únicas realidades que crea Gregorio son las copias imaginarias de aquellos hombres idealizados tanto social como individualmente en el mundo ficcional de *Juegos*. Las únicas entidades que vemos nacer de la imaginación de Gregorio son mero acopio de atributos de sus modelos, amalgamas rocambolescas de las cualidades percibidas en otros.

Cuando el protagonista de la novela llega a la adultez y constata el fracaso de las expectativas que abrigaba sobre sí mismo, se posiciona en contra de las cosas y de parte del lenguaje: el afán, la sed de trascendencia, le obliga a inventar realidades empezando por el nombre de las mismas, detrás del cual se sugiera la encarnación del sueño: Gregorio crea el nombre de Faroni y se dedica a conferir atributos a la criatura. El lenguaje por tanto aporta la diferencia fundamental a una entidad, su propio ser, que no se diferencia

en nada del resto de entidades (Gregorio pasa de ser un don nadie a convertirse en el irrepetible Faroni).

El caos en que nada Gregorio antes de entregarse a sus juegos simbólicos no es la nostalgia de la inmediatez del desorden previo a la cultura, no es un infinito cualquiera. Dicho estado de caos es una ausencia de diferencia totalmente insatisfactoria para un personaje hambriento de gloria. La teoría del deseo mimético sitúa al mito y el ritual en la génesis no solo de lo sagrado, sino también del lenguaje en tanto que procesos de diferenciación, a partir de una situación de indiferenciación mucho más real que imaginaria: la crisis de las diferencias propia al conflicto mimético. ¿Dónde se encuentra la indiferenciación que en *Juegos de la edad tardía* precede al proceso de simbolización en que se embarca Gregorio?

Los dos personajes principales de la novela son, en realidad, idénticos. Gregorio se encuentra azarosamente con Gil y es el primero en advertir dicha identidad fundamental, confirmación para el personaje de que se ha convertido en un nombre tan corriente y tan expulsado del paraíso de la modernidad como su alter ego Gil, desterrado en una provincia sin nombre. Conocer a Gil supone para Gregorio encontrarse con un inoportuno espejo cuya imagen le produce un instantáneo e instintivo rechazo: si él se parece tanto a Gil tendrá que ser solo en apariencia; se hace apremiante convencerse (convenciendo así mismo a Gil) de que ambos personajes se encuentran en dos niveles de la existencia nítida y jerárquicamente diferenciados.

En realidad, entre Gregorio y Gil solo se sostiene la diferencia gracias al mito de Faroni sostenido por la fabulación de Gregorio. Su relación y las consecuencias de la misma vienen a confirmar la regla de Stendhal: “The pettier the social difference, the more affectation it produces” (Stendhal en Girard 1976: 86). Gregorio y Gil se encuentran tan ostensiblemente cerca el uno del otro que Gregorio experimenta la necesidad de diferenciarse a toda costa, para prevenirse contra la sospecha, en el fondo alimentada desde hace tiempo, de que carece de identidad alguna. Si Gregorio se encontrara cara a cara con Faroni, como en realidad sucede en el caso de Gil, la afectación sería nula, por innecesaria: no cabe la pretensión de diferenciarse del héroe cuando es asumida por todos la pertenencia de modelo y discípulo a dos planos existenciales absolutamente irreconciliables.

Gregorio es en la novela el creador de mitos que estructura el universo en la obra; el mito de Faroni está destinado a aportar diferencias donde solo hay identidad. Faroni es la diferencia y en tanto que tal, el mito. La identidad de Gregorio y Gil se salva gracias a

la configuración de un héroe, pero el héroe en la novela es manifiestamente una construcción y lo único real es la identidad entre los personajes, en todo momento subrayada y accesible a la percepción del lector, mediante el intercambio frecuente de papeles entre unos y otros, por ejemplo: “Se habían invertido los papeles, y ahora era Gregorio el que hacía ruiditos misteriosos o soplabla por el auricular, y Gil quien preguntaba, como si imitase a su padre en el remedo de las miserias telefónicas: ‘¿Sigue usted ahí?, ¿sí?’” (Landeró 2007: 200).

La ausencia de diferencias en la novela es constatada e inmediatamente juzgada insoportable por Gregorio, a quien el orgullo no deja experimentar un sentimiento de hermandad con Gil que solo tendría cabida una vez abandonado el sueño de trascendencia, el afán, el único que en última instancia separa a ambos personajes y termina imponiendo a la trama el carácter de huída (apremiante separación entre ellos) de la última parte de la novela. Se trata de la “identidad y reciprocidad que los hermanos enemigos no han querido vivir como fraternidad del hermano, proximidad del prójimo” (Girard 1995: 166).

Para que perviva el mito debe permanecer la ilusión de diferencia, la ilusión de que existe una categoría de hombre superior que en la novela es abiertamente ficticia. Gil y Gregorio son dobles porque no existe ninguna diferencia fundamental entre ambos, entre ellos solo se levanta el muro inquebrantable del mito de Faroni. Gregorio recurre a Faroni porque se resiste a renunciar al afán, a la esperanza de trascendencia, a la ilusión de adquirir una identidad definida gracias a la diferencia mítica. Mientras existe la ficción de la diferencia entre ambos personajes, Gregorio, para mantenerla, se ve forzado a mantener viva la fe de Gil en la existencia de un semi-dios. Deberá hacerse pasar por un dios, pero bien sabe el protagonista que su objetivo es el de convencerse también él de la existencia de una diferencia fundamental entre ellos que se empeña en defender ante sí mismo. Para hacerlo, tendrá que confundirse con el personaje creado, y es en este estado de cosas en que necesita recurrir al lenguaje, para que ponga diferencias donde no las hay, para que origine diferencias.

En *Juegos de la edad tardía* nos encontramos, por tanto, con un personaje que cobra protagonismo en virtud de una mentira sostenida que le convierte en una entidad desdoblada (la del hombre, Gregorio, y el mito, Faroni). El recurso omnipresente que hace Gregorio a disfraces y máscaras recuerda a la proliferación de los mismos en los rituales. En los ritos culturales, según la teoría mimética, máscaras y disfraces adoptan la función de rememorar el conflicto mimético de aquellos momentos antropológicos

críticos en los que un orden cultural tambaleante ha dado pie a un sin fin de rivalidades derivadas de la convergencia del deseo sobre unos mismos objetos: la crisis mimética.

6.7 Soledad y alejamiento del prójimo

“También la mentira, como vivimos en guerra con el prójimo y con nosotros mismos, puede ser comprensible y hasta engendrar hazañas” (Landeró 2007: 170). Estas declaraciones de Gregorio merecen que nos detengamos un momento sobre ellas, por lo que tienen de reveladoras y por la elección de los términos llevada a cabo por el autor. La palabra hazaña, con sus connotaciones épicas, resulta extremadamente interesante puesta en relación, como aquí sucede, con la mentira y con la guerra con el prójimo. Detrás de estas palabras se encuentra una intuición enteramente afín a algunos de los trabajos teóricos que inspiran el presente estudio, entre ellos, el de Cesáreo Bandera¹⁵ en *El juego sagrado* (1997).

La cita arriba seleccionada parece sintetizar los prosupuestos fundamentales de este autor. Entre otros, que la génesis de la hazaña épica, de la épica como género, habría que buscarla en la mentira sacrificial. Esa mentira estaría constituida por una ficción unida a lo sagrado, como sucede en la épica como género, que supondría un tipo de ficción que solo tuvo sentido en el mundo previo a la secularización facilitada por la revelación cristiana antisacrificial:

La mitología cristiana está inspirada en un logos o espíritu que socava todo lo que sea colocar a un ser humano en un pedestal sagrado, porque ha descubierto que dicho pedestal es el altar en que la víctima sacrificial es inmolada. (Bandera 1997: 155)

La ficción mentirosa, aquella precisamente cuya función fue pasar siempre por la incuestionable verdad, es la ficción épica, enraizada y en todo dependiente del mecanismo sacrificial. Landeró participa, consciente o inconscientemente, de la revelación tiempo atrás asumida por Cervantes: detrás de la ficción literaria sacrificial y sagrada, como detrás de todo producto del mecanismo sacrificial, se escondería el verdadero germen tanto de dicho mecanismo como de toda ficción hija del mismo: la guerra con el prójimo, la rivalidad entre hombres.

¹⁵ Cesáreo Bandera, amigo personal de René Girard y autor de, entre otras, *El juego sagrado* (1997) ejerció una constante influencia en Girard de cara al desarrollo teórico de su teoría antropológica, desde principios de la década de los setenta, cuando comenzó la relación entre ambos.

Así, la ficción poética, impulsada por el deseo, se nos presenta como algo capaz de ficcionalizar la verdad, de sustraerle, por así decir, a la realidad su sustancia real; lo que es algo muy distinto de la noción puramente formal de la ficción poética como representación mimética de la realidad al estilo aristotélico.

Hay que señalar también que esta ficcionalización de la verdad siempre tiene lugar dentro del contexto de una relación interpersonal. Puede decirse que, en el mundo novelístico de Cervantes, se necesitan por lo menos dos para meterse en apuros. Los problemas humanos nunca son los problemas del individuo aislado, ni siquiera los del individuo ante el mundo en general. Los problemas del individuo son siempre el resultado de relaciones interpersonales que salen mal, relaciones que han sido ficcionalizadas, desviadas de su meta en el entrecruzado laberíntico de los deseos humanos (...) La opción cervantina no es entre una individualidad enfrentada a todos o ninguna individualidad en absoluto, sino entre una individualidad legítima, que respeta a otras y no interfiere con ellas, y una individualidad novelizada, o gobernada por la ficción, que se afirma a sí misma desafiando a los otros. La opción cervantina es entre lo real y lo irreal, lo auténtico y lo falso, que es también una opción entre paz y violencia. (Bandera 1997: 167)

El novelista contemporáneo es moderno en tanto que heredero de Calderón y de Cervantes, es el último testigo del espectáculo que se abría ante los ojos de los primeros novelistas con conciencia verdaderamente secularizada (ajena al vínculo otrora estrecho entre ficción y religión ritual primitiva). Gregorio se nos presenta como un hombre que desarrolla una épica propia, y la justifica en términos de una extremada clarividencia respecto del deseo mimético y el sistema sacrificial, “también la mentira, como vivimos en guerra con el prójimo y con nosotros mismos, puede ser comprensible y hasta engendrar hazañas”. Con estas palabras, tal vez sin ser plenamente consciente de su participación de una perspectiva cervantina, Landero penetra en el verdadero sentido de la épica de Gregorio y por extensión de cualquier épica. Esta perspectiva crítica no deja de ser una herencia cultural, una dosis de “verdad novelística” (en términos de Girard) contenida en la historia de la literatura moderna, de la que Landero recoge de alguna manera el testigo. La épica de Gregorio es una épica desnaturalizada y tratada desde una perspectiva cristiana como la del *Quijote*, porque *Juegos de la edad tardía* es una novela contemporánea heredera de la modernidad: su énfasis permanece en el nivel intersubjetivo, el foco permanece desplazado “desde la ficción de esa víctima heroica solitaria a la multitud anónima, que será revelada como una multitud perseguidora”. Cesáreo Bandera continúa:

Y sin embargo, no será la multitud como tal la que será interpelada, sino cada miembro individual de esa masa, llamado por su nombre, y quien, sacado a la luz como un perseguidor en su fuero interno, no podrá más tiempo esconderse entre los muchos sin rostro. Como dijo Calderón, cada vez que un hombre viene a ver un espectáculo, “*está mirando a su propia desvergüenza*”. (Bandera 1997: 42)

Esto es exactamente lo que sucede en *Juegos*. Luis Landero insiste en el entramado de relaciones humanas que solo cobra relevancia en literatura cuando el velo sacrificial ha perdido su vigor, cuando la épica ha dejado de tener sentido.

En último término, el objeto del proceso de sacralización es el otro, mi prójimo. Por esto es por lo que el terror enloquecedor que acompaña al colapso de lo sagrado e impulsa la violencia incontrolable que da por resultado la restauración de lo sagrado, puede adherirse al otro en este nuevo encuentro cara a cara inaudito, sin precedentes. Razón tenía Sartre cuando dijo en Huis Clos que “*L’Enfer, c’est les Autres*”. Sin la protección de lo sagrado primitivo, victimizante, el otro puede convertirse en la imagen misma de la espantosa crisis sacrificial. (Bandera 1997: 143)

En la justificación de la mentira llevada a cabo por Gregorio encontramos una definición de la épica desde la perspectiva de un novelista moderno, secularizado y heredero de Cervantes y Calderón. Gregorio es épico como Don Quijote de la Mancha, pero ninguno de los creadores detrás de dichos personajes lo es. La relectura de la épica en *Juegos* (la mentira engendra hazañas justificadas porque son la respuesta a la rivalidad con el prójimo y con nosotros mismos) solo es posible bajo una nueva concepción de lo humano que se da tras la secularización que nuestros críticos enraizan en la revelación cristiana.

Juegos de la edad tardía es la historia de dos hermanos que se encuentran a mitad de un camino poblado de sinsabores, pero en vez de estar destinados a aliviar sus mutuas soledades, solo son capaces de relacionarse en términos miméticos. En el caso de Gil, el personaje confunde a un pobre hombre como él con un semidiós y utiliza la ficción para tratar de escapar de sí mismo. Si Faroni, la criatura creada por Gregorio, existiera realmente, a Gil solo le interesaría en tanto que modelo, en ningún caso como compañero o amigo, términos que implican una cercanía imposible entre emulador y maestro. El binomio Gil/Faroni resulta didáctico de cara a la teoría del deseo mimético, ya que resulta fácil extrapolar este caso tan flagrante de idolatría a otros casos menos evidentes pero

comunes en la existencia de cualquiera. En la novela, Gil es efectivamente la víctima del seductor engaño de Gregorio. No le queda más remedio que idolatrar a un ser tan deslumbrante como el inexistente Faroni. No obstante, a muchos hombres no les hace falta un Gregorio fabulador moviendo los hilos entre su conciencia y el modelo. El sujeto tiende a desarrollar para sí mismo la función que en la novela ejerce Gregorio para Gil. Nosotros mismos somos, en ocasiones, los artífices de la fabulación que nos permite idolatrar al nuestro semejante. La obra de Landero propone una metáfora más bien inverosímil (el obstáculo que un ídolo confeccionado rudimentariamente supone entre dos hombres) inspirada en una relación real, la del autor y su padre, entre los cuales mediaba la fantasía del segundo, que forzara al primero a alimentar un sueño imposible a expensas de la verdad sobre sí mismo y sus “hazañas”. La confianza en una trascendencia soñada para su hijo (a la que habría de acceder desde la conquista heroica de la capital, el saber, etc) obliga al hijo a inventarse un ser trascendente que él sabe que no es, al igual que sucede en la novela. La proximidad entre los hombres “enganchados al carro del afán” se hace imposible: cada uno encuentra en la mirada del otro las exigencias de un sueño inalcanzable del que se sienten cada vez más alejados en su fuero interno. Esta es la guerra contra el prójimo y contra uno mismo mencionada por Gregorio Olías, próxima una vez más al Sartre de “L’Enfer, c’est les Autres”.

En lo referente al personaje principal, asistimos a su progresivo aislamiento a partir del comienzo de su rendición ante el afán mimético, catalizada por su encuentro con el viajante Gil. El reconocimiento de sí mismo en el espejo que supone Gil no le aproxima del viajante provinciano: todo lo contrario. La huida de todo y de todos que tiene lugar en la segunda parte de la novela es un escape tanto de sí mismo como del hombre a quien tanto se parece. La ambición a la que se niega a renunciar convierte en una solución imposible la comunión con su semejante, que habría de pasar por una previa aceptación de sí mismo.

El deseo mimético, terriblemente contagioso, se alimenta en el caso de Gregorio de las altas expectativas que pone Gil en el tipo de hombre defendido en los ensueños del personaje principal. Si Gil es capaz de admirar hasta ese punto a Faroni, Faroni (todos los Faronis aventureros y poetas del mundo) debe ser efectivamente el ser superior que el Gregorio adolescente tendía a ver en él. La admiración que Gil le profesa justifica y alimenta los sueños de Gregorio. Gregorio sucumbe a un deseo imitativo como lo hicieran los amigos de Alonso Quijano, “cuerdos y caritativos”, que para seguirle la corriente, acababan convencidos de su papel, rendidos ante la superioridad de las instancias

inventadas para satisfacer la demencia del prójimo. En el momento en que el de al lado idolatra un objeto, comenzamos a intuir en dicho objeto las cualidades mágicas que en realidad residen en la conciencia de nuestro prójimo.

¿No fue usted, desagradecido, quien removi6 mi vida con preguntas inoportunas y tramposas? ¿Acaso no ha oído que lo mejor que un hombre cuerdo y caritativo puede hacer con un loco es seguirle las manías? ¿Encima del favor ahora reproches? (Landeró 2007: 170).

A punto de renunciar al afán, acomodado en su madurez como adulto llamado a una cierta paz y una cierta humildad, Gregorio tiene la desgracia de cruzarse con un ser que se percibe tan despojado de gloria como en el fondo el protagonista sospecha encontrarse. La confluencia de dos deseos sobre un mismo objeto refuerza el afán, cada uno de los dos sujetos redobla sus esfuerzos para adquirir el ídolo tan codiciado por el otro. Ahora ya es imposible para el personaje principal cualquier proceso de desmitificación del progreso, el conocimiento de idiomas, la vida cosmopolita y la poesía (¿y no es la desmitificación inseparable de la madurez?). No por casualidad Gregorio adopta antes de su intento abortado de suicidio el atuendo de su yo adolescente, porque “quien se suicidaba era el adolescente, 25 años después” (Landeró 2007: 194).

Así, vemos a Gregorio sucumbir a la competitividad adolescente, incapaz definitivamente de renunciar a la impostura para aproximarse por vez primera con honestidad y verdadero espíritu de encuentro al que tan cerca se encuentra de quien verdaderamente es Gregorio Olías. No obstante, a lo largo de la novela encontramos ciertos momentos de lucidez en el personaje, que le hacen sospechar que se está labrando la ruina, no la ruina en términos miméticos (la renuncia a la irrenunciable trascendencia del afán), sino la ruina tangible de una soledad a la que poco a poco y trabajosamente se está condenando a sí mismo. Junto a la constatación de su progresivo aislamiento, Gregorio alimenta la sospecha de que lo que le está haciendo a Gil es en realidad deleznable: “No puedo seguir engañando a Gil. Es una locura y una deshonra y una cabronada. Pero, ¡Dios mío!, ¿cómo he podido rebajarme tanto?” (Landeró 2007: 184).

Sin embargo, esta cierta recuperación de la perspectiva no perdura demasiado en la conciencia de Gil. Gregorio terminará siempre por profundizar en la farsa. La explicación es siempre la misma, la que reside en la visión de la existencia compartida con todos los Olías: “lo que aparta al hombre del animal” es precisamente el afán o deseo mimético. El momento en que Gil se enfrenta a la posibilidad de asumir su culpa respecto

a la nefasta influencia que está ejerciendo en Gil es en realidad un momento que enfrenta al personaje con dos posibilidades existenciales: la sacrificial, mítica y mimética, o la antisacrificial y cristiana. La cuestión definitiva es si ha de prevalecer la idea de que lo que aparta al hombre del animal es realmente la hazaña mítica, la trascendencia desviada, o la libertad que reside en la renuncia al deseo mimético y a la idolatría. Abrazar la opción liberadora supone también la asunción de una responsabilidad sin precedentes de cara a nosotros mismos y a nuestro prójimo.

En la novela que nos ocupa, vemos a Gregorio abdicar de dicha libertad, una abdicación que interesara profundamente a Cervantes. La renuncia a la opción cristiana que va más allá de lo sagrado victimario, responsabilizando al hombre e imbuyéndolo de una nueva libertad, supone el verdadero, fundamental paralelismo entre Gregorio Olías y Alonso Quijano. Cervantes se interesó, según Cesáreo Bandera, en una nueva categoría de individuo:

(...) individuo descubierto ahora como portador de una responsabilidad única, intransferible y sin precedentes, el cual, a pesar de ello, puede alienarse, puede abdicar su responsabilidad y libertad a los pies de otro individuo (...) En este punto, cuando meditan sobre la erosión o desintegración de esa libertad recientemente descubierta, se nos ofrece una visión de la crisis social intersubjetiva de la que surge el sistema victimizante o sacrificial. (Bandera 1997: 43)

Tal y como entienden la existencia los Olías, la esencia de la humanidad misma dependería de la pervivencia del sueño de trascendencia que nos lleva a apropiarnos de objetos y entidades poseídas por el otro. Contagiándose del afán, el hombre se condena a vivir insatisfecho y a rivalizar con el prójimo, pero también adquiere la posibilidad de progresar y de perpetuar un sueño que irradia sobre los objetos más variopintos la luz de lo sagrado.

Sin embargo, en ocasiones vemos a Gregorio dudar de la noción de honor mimética para aproximarse a una noción del honor más relacionada con el cristianismo:

—Me entraron, no sé, ganas de llorar, de que ya no iba a merecer la pena vivir. Estuve casi a punto de romper las tarjetas, porque sin usted yo no soy nada, ni Dacio, ni Gil, ni Monroy ni nada.

Gregorio sintió que el rencor se revolvía contra él. Y para mejor odiarse, dijo:

—Mira Gil, no estoy dispuesto a aceptar esa responsabilidad. Tengo muchas cosas que hacer y empiezo a estar cansado de tus preguntas y de tus quejas. Así que en adelante llámame Olías y atente estrictamente a las relaciones comerciales, ¿estamos?

(...) Iba ensimismado y diciéndose: “Qué miserable eres, tratar así a un hombre como Gil, qué sinvergüenza y qué canalla, qué cabronazo, qué rastrero”. (Landeró 2007: 186)

En este momento clave, Gregorio pone entre paréntesis el proceso entero en que se ve envuelto, y duda de su legitimidad. No obstante, como evidencia este extracto de la obra, en ocasiones sucede que el modelo se revuelve contra su discípulo en los momentos de mayor lucidez. Merece la pena detenernos en este momento, aún brevemente, sobre el estudio de la coquetería en Girard.

Cualquier despliegue de coquetería consistiría, según René Girard, en presentar una apariencia de autonomía de cara al observador, una autonomía en la que el seductor realmente no confía de puertas para adentro. Se trata de una estrategia del deseo mimético destinada a despertar y alimentar el deseo del sujeto hacia sí mismo, una estrategia en todo dependiente del otro.

Plus on devient narcissique ou ‘égoïste’ comme on aurait dit jadis, plus on devient morbidement ‘objectal’ ou ‘altruiste’ (...) À aucun moment Freud ne se dit qu’il pourrait avoir affaire non à une essence, mais à une stratégie, dont il serait la dupe. Cette stratégie a un nom très classique et c’est celui de coquetterie (...) La coquette en sait plus long que Freud sur le désir. Elle n’ignore pas que le désir attire le désir. Pour se faire désirer, donc, il faut convaincre les autres qu’on se désire soit-même (...) C’est qu’il appelle l’autosuffisance de la coquette, son état psychologique bienheureux, sa position libidinale inexpugnable, c’est en réalité la transfiguration métaphysique du modèle-rival telle que nous l’avons décrite hier. Si la coquette cherche à se faire désirer, c’est parce qu’elle a besoin de ces désirs masculins, dirigés contre elle, pour alimenter sa propre coquetterie, pour se conduire en coquette. Elle n’a pas plus d’auto-suffisance que l’homme qui la désire, en d’autres termes, mais la réussite de sa stratégie lui permet d’en soutenir l’apparence en lui offrant, à elle aussi, un désir qu’elle peut copier. (Girard 2010c: 484-485)

Gregorio participa de la estrategia de la coqueta arquetípica, ya que todos sus esfuerzos para despertar la admiración en Gil tienen como objetivo mitigar el desprecio que siente por sí mismo. La coqueta, como Gregorio, nunca consigue convencerse por completo, pese a su dedicación concienzuda a la tarea, de que merece la veneración que el otro le profesa. La naturaleza imitativa del deseo hace que su propia persona se convierta en un objeto de cara a ella misma, un objeto que si consigue despertar admiración en el observador será deseado con mayor intensidad por la propia seductora. La clave que permite poner en funcionamiento este proceso es una autonomía falsa de la que hay que convencer al observador. El proceso es paradójico en tanto que nada tiene

que ver con una verdadera autonomía, es la intersubjetividad, a partir de una apariencia de independencia, la que sustenta todo el mecanismo.

Gregorio es consciente de que su estrategia depende enteramente de las apariencias, pero espera de ella un cierto consuelo que nunca termina de hacerse contundente. La admiración del otro termina hastiándole en los momentos en que más consciente se hace de que su estrategia da unos frutos más bien débiles, que exigen para mantener su endeble efecto unos esfuerzos cada vez mayores. De ahí que cualquier sujeto en la posición de ídolo sea susceptible de encarnar, a la primera de cambio, la posición de discípulo de un tercero, al que endosarán imaginariamente la autonomía que no terminan de experimentar en sí mismos pese a todo el culto recibido por sus fieles. Por mucha admiración que Gregorio consiga recibir por parte de Gil, siempre se encontrará necesitado de depositar su fe en modelos en los que intuya una independencia “más real”. Dicho modelos, a su vez, andarán a la búsqueda de otros modelos superiores a ellos mismos, y así sucesivamente.

Por lo tanto, pese al estrecho vínculo que une al seductor y a la persona seducida, al modelo y a su discípulo, a Gregorio y a Gil, se trata de un lazo funcional destinado a satisfacer las necesidades trascendentales de uno y otro. Una expectativa truncada, como suelen serlo las expectativas del deseo mimético, basta para dinamitar por completo esta íntima relación. Gregorio toma conciencia, en el extracto arriba citado, de la insuficiencia de su estrategia para llegar a donde ha querido posicionarse de cara a sí mismo. Gil deja de resultarle de utilidad y le odiará por haber desempeñado tan insatisfactoriamente el papel que se le había asignado.

No obstante, al mismo tiempo que Gregorio deja de ver a Gil como un instrumento útil, para pasar a hacerlo a un lado en tanto que instrumento estéril, vemos despertar en el primero una sospecha: la de haber estado atribuyendo a este otro hombre una función instrumental y nada más que instrumental. Gil es repentinamente percibido, tal vez por vez primera, como entidad independiente, una vez suspendido en sus “funciones”. En palabras de Cesáreo Bandera, esto es lo que Gregorio intuiría que le ha estado sucediendo: “yo no he visto nunca a mi vecino; siempre lo he visto a través de los ojos de lo sagrado”. (Bandera 1997: 143).

Cuando el personaje protagonista percibe por unos breves instantes, con claridad diáfana, la existencia de Gil en tanto que verdadera alteridad, toma conciencia casi instantáneamente de la responsabilidad que está ejerciendo sobre el hombre, no sobre el

instrumento, que tiene delante. Esta situación recuerda en todo a la estrecha relación entre alteridad y responsabilidad en la obra de Emmanuel Levinas.

Se trata una vez más del enfrentamiento cervantino entre dos opciones irreconciliables según el extracto de la obra de Bandera anteriormente citado: “una individualidad legítima, que respeta a otras y no interfiere con ellas, y una individualidad novelizada, o gobernada por la ficción, que se afirma a sí misma desafiando a los otros”. Mientras Gregorio se relaciona con Gil en términos de interdependencia, en la que la subjetividad de uno está destinada a influir determinadamente en la del otro, el vínculo entre los dos personajes les reenviará permanentemente a cada uno hacia sí mismo. Los personajes no podrán dejar de estar profundamente solos a pesar de la estrecha relación que se esfuerzan en cultivar con la esperanza de alcanzar una mayor trascendencia. Recordemos que Levinas, paradójicamente, nos decía que todo lo que nos reenvíe a nosotros mismos frustrará la pretensión de alcanzar un estadio superior en la existencia. Su filosofía concluía que cuando somos capaces de tener una experiencia del otro como alteridad sin confundirlo con nosotros mismos, el otro, por su alteridad misma, hace emerger nuestro yo. En Levinas, era precisamente a partir del otro que podía surgir la trascendencia, y de ella veíamos emanar el sentido de responsabilidad (Levinas 1995: 13). En función de estos presupuestos, el momento más trascendente de Gregorio sería pues este momento en que se encuentra cara a cara con Gil, no como discípulo, sino como hombre, como entidad independiente con una existencia enteramente propia y distinta, aunque el propio personaje, fascinado por su particular épica idólatra, no estaría probablemente de acuerdo con nosotros.

Gregorio confiaba en alcanzar la trascendencia desde la subjetividad que le contiene en sí mismo y fagocita a todo lo que le rodea hasta convertirlo en un instrumento al servicio de sus infantiles mecanismos de autoafirmación. La verdadera trascendencia de Levinas residiría no obstante, como la cervantina, en ese llegar por vez primera hasta donde se encuentra el otro, en este encuentro de Gregorio con la verdad sobre lo que le está haciendo al otro hombre al otro lado del teléfono, que conlleva la asunción de una responsabilidad que le liga a Gil en tanto que alteridad.

Ya hemos apuntado que Gregorio no parece participar de la visión existencial de Levinas. De hecho, le vemos renunciar a la responsabilidad (“Mira Gil, no estoy dispuesto a aceptar esa responsabilidad”), emanación de la trascendencia por primera vez experimentada, abdicando tal vez sin ser consciente a una libertad a la que ha podido acercarse momentáneamente.

Momentos como éste en la novela constituyen el verdadero valor de la misma desde nuestro punto de vista. Son los momentos en que la antropología de la obra se vuelve optimista y luminosa, los momentos en que intuimos la existencia de un valor atribuido al individuo más allá de la función o el rol mimético. Landero nos recuerda en ocasiones que detrás del profundo malentendido que sustenta la infelicidad de los personajes perviven los personajes en sí, el uno solitario en su oficina, el otro abandonado en su provincia. Una vez más esta perspectiva aproxima a *Juegos del Quijote*, al menos al *Quijote* según lo entienden los críticos del deseo mimético cuyo pensamiento inspira nuestro estudio:

La unicidad de Don Quijote es tan ficticia como la de Amadís, su modelo venerado. Pero así como hay un molino de viento detrás de cada gigante, hay un ser humano verdadero detrás de cada Amadís, y una unicidad auténtica detrás de la ficticia. El profundo interés de Cervantes se centra en la exploración de cómo la auténtica se pierde o se renuncia en favor de la ficticia. Otra manera de decirlo es que detrás de cada héroe quijotesco hay uno auténtico que se pierde, se desperdicia. O, en el contexto histórico más amplio de la desaparición de la épica, hay una clase de nobleza y singularidad humanas que no pueden ser ya expresadas adecuadamente por la imagen poética del guerrero épico. (Bandera 1997: 167)

Gregorio descubre al hombre detrás del juguete a quien ha atribuido el papel de títere, cuya mirada ha sido tan importante para configurar su propia mirada. Teóricamente, es cuando nos mostramos capaces de reconocer el influjo tan grande que ejercen unos hombres sobre los otros, mientras conferimos a la vez a los participantes en este juego mutuo de influencias un valor intrínseco e independiente, cuando nos hacemos responsable de los efectos que nuestra mirada y nuestra relación con el otro ejercen sobre la entidad cuya existencia acabamos de reconocer. Cuando Gregorio experimenta fugazmente este reconocimiento maduro y responsable de Gil como alteridad, se muestra reacio a asumir la responsabilidad que ya es consciente de tener. Mezquinamente, agachará la cabeza e intentará olvidar que alguna vez él y Gil se conocieron.

Precisamente porque Gregorio ha puesto su propia identidad o subjetividad en manos de otro, ese otro se encuentra irremediabilmente ligado con un estrecho vínculo a lo más íntimo de sí. Percibiendo tal vez el verdadero alcance del que el rol del modelo goza en la existencia del otro, toma conciencia de su responsabilidad en tanto que modelo, y se niega a asumirla. Gregorio se ha dado cuenta de que ha necesitado desesperadamente

a Gil para reparar algo roto en lo más profundo de sí. Es entonces, al comprobar el papel fundamental que ha jugado este desconocido para con su yo más esencial, y al darse cuenta por vez primera de que está confundiendo a este hombre con una herramienta que además no es capaz de cumplir con su función, cuando Gregorio toma conciencia de que estos juegos suyos “de la edad tardía”, lejos de constituir una empresa meramente lúdica entre subjetividades, se han erigido más bien en el nacimiento de una profunda relación entre prójimos. La responsabilidad es una consecuencia de la aceptación de la intersubjetividad primordial junto con el reconocimiento del valor de las instancias que participan en ese fenómeno intersubjetivo que es la vida. Es como si la coqueta de Freud revisitada por Girard, incapaz de detenerse en su estrategia, se hiciera plenamente consciente del alcance de ésta, reconociera de cara a sí misma que su ego se retroalimenta gracias al otro y que vive dedicada al otro, que solo existe de cara a sí misma a expensas del otro. Ello supondría tomar conciencia de que se encuentra profundamente unida al mismo, así como reconocer en el otro la influencia que ella a su vez es capaz de ejercer y de hecho ejerce. Pero solo percibiendo al otro como alteridad, aunque alteridad profundamente relacionada con la subjetividad, puede esta constatación dar lugar a una verdadera trascendencia. Es necesario concluir primero que dentro de mí pervive la mirada del otro al igual que dentro del otro pervive mi mirada, al tiempo que, fuera de mí, en un plano que me excede, existe ese otro que no puedo “ni contener ni asumir”.

Cualquier persona puede encontrarse en la posición del seductor, pero como la autonomía es precisamente una pretensión que esconde una carencia de la que el propio sujeto es muy consciente, cualquier seductor esconde en el fondo la necesidad de dirigir su mirada hacia alguien que le seduzca a su vez con una ostentación de falsa autonomía análoga a la que él se ha esforzado en hacer ver a los demás. Cuando el sujeto entregado a la coquetería constata la insuficiencia de su estrategia para alcanzar la plenitud y la tranquilidad de desearse a uno mismo suficientemente, se hará consciente del engaño y culpará al observador, y se encontrará tentado de espetarle: “me deseas en base a una ficción, desaparece de mi vista”. Ahí radica la preferencia, común a todos los hombres, de abdicar en un tercero, que responde a la necesidad de creer en la autonomía de algún otro en la cual será siempre más fácil de creer, ya que nadie se encuentra jamás convencido de la propia. De ahí surgen también los fenómenos sadomasoquistas de mayor o menor grado, donde, según Girard, lo que se persigue no es la humillación per se, sino la ilusión de encontrarse ante el modelo definitivo, perfectamente autónomo, y poder

seguir soñando con el plano semisagrado que no ha encontrado el masoquista, previamente, en hacerse desear. La autonomía, por lo tanto, se busca siempre fuera.

Gregorio, en este momento de clarividencia que retomamos, se muestra hastiado en su fallido intento de alimentar su respeto por sí mismo en función del respeto que ha conseguido despertar en Gil. Gregorio escapa momentáneamente de la perspectiva mimética, toma conciencia del fracaso del proceso y se revuelve contra Gil: toda la admiración que este le profesa se muestra insuficiente para reconciliarse consigo mismo. Como la función de Gil era ésta, y ha fallado, lo rechaza y lo odia. A la vez, pierde todo resquicio de respeto por sí mismo, al recordar que las razones que le ha dado a Gil para confiar en su modelo son ficciones. Todo ello queda meridianamente claro en *Juegos* porque la mitificación está tan exagerada que el segundo yo (el que se perpetúa en la mirada del discípulo) goza de un segundo nombre y una existencia independiente: es abiertamente una construcción. En otras novelas, los trucos y decepciones del deseo se encuentran más velados que aquí, pero no dejan de ser construcciones mentales que responden a los imperativos del deseo mimético, al igual que en *Juegos*.

En este caso, el discípulo Gil ha abdicado de su autonomía y el modelo Gregorio-Faroni, al tomar conciencia de ello, percibe con terror la responsabilidad que ello supone. El propio modelo no cree en su autonomía, Gregorio es el primer conocedor de sus limitaciones. Atisbar la verdad de los términos miméticos en que se relacionan, y aceptar la responsabilidad que emanaría de este reconocimiento del otro y de las consecuencias para cada uno de las sugerencias a las que se someten, ofrecería a Gregorio la posibilidad de escapar a los contornos claustrofóbicos de una soledad a la que lo condena la inmanencia de la intersubjetividad que olvida la alteridad y toma los fenómenos miméticos como única, definitiva realidad. En la mimesis que olvida al otro como alteridad independiente de uno mismo, a nada puedo aproximarme en verdad, ya que fagocito a todo lo que me rodea y lo hago parte de mí, encontrándome yo en todo y no encontrándome con nada. La única manera de escapar a la soledad para Gregorio, sería atreverse a afrontar a Gil en toda su verdad, en su provincia, tomar conciencia de la presencia del verdadero hombre al otro lado del teléfono, y responsabilizarse de la poderosa influencia que está ejerciendo en términos miméticos en él, a la vez que reconocer en sí mismo la influencia que a su vez está llamado a ejercer Gil sobre sí, tan despojado de autonomía el uno como el otro, hermanados en su interdependencia pero dotados cada uno de una existencia independiente.

Gregorio lo oyó gemir allá lejos, convulsivamente, y también a él le hubiera gustado llorar y gritarle que todo era mentira, que su vida de cuarenta y cuatro años era quizá más lastimosa que la suya y que de allí en adelante harían un pacto de amistad pura como no se habría conocido otro en el mundo, y que los dos solos, sin ayuda de nadie, con sus miserias e ilusiones, con el dolor de pies el uno y el olor a gallina mojada del otro, buscarían juntos algún camino de acceso a la felicidad. Un camino verdadero y brillante como una tarde infantil de verano. Que se harían vagabundos y vivirían al raso calentándose en una lumbre y asando patatas y hablando de las cosas menudas de la vida, y llamándose por sus verdaderos nombres. Pero nada de eso dijo. Se quitó las gafas y susurró: “Vamos, Dacio”.

—Que no —se obstinaba Gil, balbuceando entre hipidos—, que no hay que darle vueltas, que no, que yo soy un don nadie y solo sirvo para vender aceitunas y no me merezco el nombre de Dacio. Un desastre, un desastre... (Landeró 2007: 246)

Gregorio está cansado del juego mimético. La única manera de escapar al mismo es admitir que nos reconocemos en el otro, que nuestra falta de autonomía es una réplica de la de nuestro imitador. “Su vida de cuarenta años era quizá más lastimosa que la suya” es aquello que la coqueta en, por ejemplo, Proust, no estaría jamás dispuesta a admitir. Aquello que cada jugador mimético se esfuerza en ocultar. El doble ficticio de Gregorio en la novela, Augusto Faroni, es una construcción que ejerce el papel de todas aquellas construcciones destinadas a hacer soñar a nuestro prójimo con una autonomía de la que en nuestro fuero interno sabemos que no gozamos. Esas mismas construcciones son el obstáculo que nos separa del otro, en el que podríamos reconocernos en tanto que pertenecientes a un mismo plano de la existencia, el humano y mimético, no el trascendente que soñamos con habitar. En otras grandes novelas del deseo mimético, podemos encontrar a Faroni en las obras y fuegos de artificio, en los gestos destinados a convencer tanto al observador como al sujeto de la naturaleza semi-deítica a la que el hombre moderno aspiraría. Reconocer nuestra pertenencia a un mismo plano o jerarquía que nuestro semejante, como le sucede a Gregorio en este momento de *Juegos*, no significa confundirnos con él, al contrario, al escapar a la sugestión mimética podemos hacernos conscientes, observando el mecanismo desde fuera, de la irremediable influencia que ejercemos los unos sobre los otros, percibiendo con mayor claridad a los dos agentes implicados en el juego, no únicamente como títeres del mismo, sino como instancias separadas por vez primera, como hermanos próximos pero distintos.

6.8 Cervantes y *Juegos de la edad tardía*

Cervantes nos advirtió de que “mezclar lo humano con lo divino... es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento” (Cervantes en Bandera 1997: 14). Y sin embargo, este es precisamente el pecado cometido por Gil según el propio Gregorio Olías:

Se imaginó la sorpresa de Gil cuando viese el nombre verdadero del café y el bodegón de frutas y perdices, y se dijo que por sus mentiras, que más bien debían llamarse inexactitudes, no merecía tanta penitencia. Había actuado como el artista que en realidad era, alterando las cosas para hacerlas mejores y más bellas, como Platón y como tantos otros. Pero, claro, Gil no atendería a razones. Gil confundía el arte y hasta la propia cultura con la religión y hacía del juego una cuestión de fe. Quería salvarse a toda costa, entrar en el paraíso que él sospechaba que existía en este mundo, y se comportaba con el mismo empeño cándido con que otros se afanan con ganar el cielo. Aquél, en efecto, era un caso de fe, y solo por la fe podría expulsar a Gil a su infierno de provincia. (Landeró 2007: 311)

La descripción que encontramos en estas palabras de Gregorio de la confusión existencial en que ha incurrido Gil (que es la misma en la que ha incurrido el propio Gregorio) es en realidad una síntesis explicativa meridianamente clara de lo que en términos propios a la teoría mimética se denominaría transcendencia desviada.

Los teóricos que en años recientes se han afanado en cercar las variables que determinan el papel del mimetismo conflictual en la cultura han prestado especial atención a las fronteras entre lo sacro y lo profano a lo largo de la historia de la civilización. La ficción, como el arte en general, gozaría de un papel especial en esta dialéctica entre lo secular y lo religioso.

El error infantil e inocente que Gregorio identifica en Gil, el de “confundir el arte con la religión”, ha preocupado históricamente en suma medida a los protagonistas de la cultura universal, empezando justamente por Platón, quien confiaba en expulsar a los poetas de la república por miedo a que provocaran una confusión intolerable en los participantes del juego sagrado (el ritual destinado a mantener el orden cultural). Hasta la llegada de la revelación cristiana, la ficción estaba abiertamente ligada a lo sagrado primitivo, al ritual y por ende al sistema victimario, y por ello gozaba del tratamiento especial que cabe esperar de un elemento participante en el sistema extremadamente delicado del orden social ligado a lo sagrado. Es solo a partir del momento en que la religión cristiana delimita claramente las fronteras entre la verdad no-sacrificial del texto

bíblico y la ficción secular, antiguamente al servicio de lo sagrado pero que ya no debía ser confundida con la revelación, cuando se hace posible la distinción nítida entre un campo y otro que Gregorio parece exigirle a Gil.

Sin embargo, este momento en que se hace posible una interpretación verdaderamente secular de la ficción es el momento de Cervantes, quien sin embargo se mostrara profundamente preocupado por el caso más flagrante posible de confusión entre realidad y ficción, el de Alonso Quijano.

Precisamente en el instante cultural en que la ficción se puede hacer consciente plenamente de su condición fictiva, Cervantes decide llamar la atención sobre un caso agudo de trascendencia desviada. El hito cervantino es el de erigirse en primer emisario de la nueva voz de la literatura: la de la literatura consciente de encontrarse en el terreno farragoso en que ficción y realidad pueden verse mezclados, una mezcla de la que el individuo aparece por vez primera como verdadero responsable. Es en la imaginación de Alonso Quijano, como en la de Gil, donde se produce la confusión entre la trascendencia sagrada y el ámbito de lo estrictamente humano, que es el ámbito del mimetismo, la rivalidad y la idolatría. La nueva concepción de lo religioso antisacrificial sitúa a Dios en un nuevo plano bien diferenciado del de toda épica humana.

La interacción puramente inmanente entre seres humanos violentamente indiferenciados era algo como una arena movediza en la que él mismo (el poeta moderno) se encontraba, no solo como ser humano, sino también, específicamente, como poeta, pues esa arena movediza es precisamente el terreno en que la ficción poética prospera, la materia de la que está hecha. La verdad humana que él descubrió era también el fundamento en el que la verdad puede hundirse o deformarse sin remedio. Por esto es por lo que su descubrimiento tiende a hacerle humilde, incluso profundamente aprensivo, sobre su propia tarea poética. Humilde, insisto, no presa del pánico, no escandalizado. (Bandera 1997: 197-198)

Cervantes, en realidad, estaba adoptando la misma perspectiva metaliteraria que encontramos en el siglo XX en *Juegos de la edad tardía*, y es en este sentido autoconsciente en que una obra y otra vienen al encuentro. En efecto, la enfermedad que Gregorio identifica en Gil, que podemos denominar y denominamos trascendencia desviada, no es otra que la que aquejara a Don Quijote.

La ironía irreverente de Cervantes y el interminable juego con su propia ficción en el Quijote pueden ser solamente comprendidas por completo en un ambiente histórico relativamente

desacralizado. Por la misma razón, no podemos pensar en un símbolo más significativo en los umbrales de la novela moderna que el que ofrece el loco Don Quijote, que confundió ficción con realidad, una cosa completamente anticristiana a los ojos de Cervantes. (Bandera 1997: 36)

Tantos siglos después de la revelación cristiana, Gil sigue presa de una confusión quijotesca, deseoso de ganar acceso al “paraíso que él sospechaba que existía en este mundo”. Gil confunde la ficción con la realidad; es más, cree ver la trascendencia en un plano accesible, en el terreno humano. Una vez más, la ficción ha dado lugar a error, evidenciando su carácter ambiguo, pero desde la modernidad literaria de Cervantes, los literatos pueden reflexionar sobre los males que aquejan a sus personajes en tanto que males estrictamente humanos.

A medida que la relación mimética se hace cada vez más patológica, lo que perciben tanto Cervantes como Calderón es una regresión acelerada hacia una situación primitiva, pre-cristiana, de radical inmanencia intersubjetiva presidida por una trascendencia desviada, un ídolo, un simulacro. (Bandera 1997: 191)

Una vez secularizada, la ficción puede convertirse en el refugio de lo sagrado, y de ese fenómeno de transferencia dan cuenta las experiencias de Alonso Quijano y, según lo explicita Gregorio, Gil. Esto sucede porque las raíces de la poética son las de lo religioso primitivo, detrás de las cuales se oculta el conflicto entre seres humanos. El novelista secular es más consciente que nunca de la tendencia de la literatura a asociarse con lo sagrado, de los vestigios rituales, mágico-religiosos y míticos de los que es portadora y que la conectan inevitablemente con una aparente posibilidad de trascendencia profundamente tentadora para el hombre.

Pero este socavamiento de lo sagrado primitivo, que libera a la ficción de su prolongado enlace sagrado, puede ser fácilmente interpretado de nuevo en términos no cristianos. Por ejemplo, si, como descubrió Cervantes, detrás de su pretendido carácter histórico la ficción narrativa solo ocultaba el sueño de un deseo humano, entonces, la nueva ficción, libre de miedos sagrados, podría ser incluso más seductora y peligrosa para todos los Alonso Quijanos del mundo que lo había sido la vieja ficción sacralizada. En otras palabras, una ficción liberada de su necesidad sagrada de presentarse como verdad podría en realidad convertir su recién encontrada libertad en una nueva forma de auto-engaño, en una tentación constante de ignorar su propio carácter novelesco (...) El arte, y en particular la ficción poética, puede

convertirse en refugio ideal para el viejo espíritu. Una apariencia secularizada no es ni mucho menos garantía de un espíritu desacralizado. (Bandera 1997: 36)

El mundo que se nos presenta en *Juegos de la edad tardía* es precisamente secular si nos remitimos a las apariencias. Sin embargo, este viejo espíritu que erigiera a la ficción en verdad, no en una verdad cualquiera sino en la verdad según la perspectiva sacrificial que defendía su verdad como sagrada, es el espíritu que puebla *Juegos* y del que aparecen como poseídos cada uno de los personajes. La conciencia de los personajes de *Juegos* no es para nada una conciencia desacralizada, no es más que una reproducción de la religiosidad donde los términos religiosos se sustituyen por instancias seculares a las que se venera y teme, que exigen unos mandamientos determinados y unos sacrificios particulares, exactamente como evidencian las palabras de Gregorio recogidas al inicio de este apartado. La novela trata sobre los juegos de una ficción tomada absolutamente en serio. Gregorio, en infinitas ocasiones como la que citamos a continuación, aparece parapetado tras la literatura entendida como incontestable verdad¹⁶:

“Así es la vida”, se dijo, mientras pagaba con gusto el 70 por ciento del precio convenido. “Este es el gran misterio de la letra impresa, de los dibujos, de las fotos”. ¿Quién se atrevería a decir ahora que él era un impostor? ¿Qué prueba podría oponerse a la del libro que tenía en las manos, donde todos los nombres parecían destinados a sobrevivir a las opiniones de los efímeros mortales? Había juntado allí palabras que, siendo de todos, eran solo suyas. Definitivamente, aquella era su isleta, sólida y tangible. (Landeró 2007: 262)

Frente una cierta actitud romántica que tiende a glorificar la literatura, como el propio Gregorio, nos encontramos con que Luis Landeró, el autor, es mucho más “humilde y aprensivo sobre su propia tarea poética” que su personaje. La literatura puede convertirse en el ámbito ambiguo portador de los vestigios sacrificiales que el hombre puede poner en contra de la verdad y al servicio del deseo. Esta aprensión y esta humildad quedan patentes cuando obliga a su personaje a contradecirse respecto a la perspectiva recién adoptada según el pasaje anterior:

¹⁶ Merece la pena recordar ahora las palabras de Edgar Allan Poe previniendo contra la identificación fervorosa entre poética y verdad “*Las exigencias de la verdad son severas; la verdad no tiene ninguna especial simpatía por los laureles poéticos. Todo aquello que es tan indispensable a la Canción es precisamente aquello con lo que la Verdad no tiene nada que ver*” (Poe en Bandera 2007: 40). Numerosos teóricos y literatos aparecen preocupados por la ambigüedad inherente a lo poético en relación con la trascendencia que nos ocupa. Estas palabras de Poe han sido catalogadas por Cesáreo Bandera de “*refrescante antídoto contra los excesos de un Romanticismo entusiasta y neo pagano*” del que parecen aquejados los protagonistas de *Juegos de la edad tardía*. (Bandera 2007: 40).

– ¿Tú qué sabes? –dijo Gregorio–. ¿Qué sabes tú del arte? ¿No ves que la poesía siempre es mentira? Fíjate aquí cuando digo: “la luna en el río se baña”. También es mentira, porque la luna no se baña nunca. Es como en el cine. Verás – y fue a buscar un libro.

Trajo el *Quijote* y enseñó los prólogos.

– ¿Te das cuenta? Todo esto también es inventado. Lo que pasa es que tú no entiendes de estas cosas. El arte todo es mentira, como en el cine. ¿O es que las novelas de la radio que tú oyes son verdad?

– Y éste quién es.

– Ese es Hemingway. Va a la tertulia y de allí lo conozco (...)

– Pero tú no eres un genio, Gregorio.

– Y, ¿tú que sabes si yo soy un genio? Aquí dice que sí, ¿no? Y si lo dice esta gente, será que es verdad (...)

– Eres un embustero, Gregorio.

– ¿Yo? –miró Gregorio alrededor. ¿Yo un embustero? Pero ¿no ves que todo es una broma, que el único embustero de verdad es el libro?

– Te van a meter en la cárcel, Gregorio, o en un manicomio. Te van a denunciar, y a ver qué hacemos entonces.

Gregorio volvió a explicar la naturaleza ilusoria del arte, extendiendo sus argumentos a la vida real, donde teníamos el caso de la madre, que se había inventado un santo y un marido, o al mismo Dios, cuya existencia era problemática, como todas las existencias. (Landeró 2007: 262-263)

Según nuestra perspectiva, esta “extensión” que en su disertación realiza Gregorio desde su situación personal, su propia transcendencia desviada, hacia aquella que aqueja al resto de personajes de la novela, empezando por la propia madre de Angelina, hermana nuevamente el punto de vista del autor con el cervantino. No nos encontramos ante un fenómeno que aqueje a un único personaje debido a unas hipotéticas características especiales que lo diferenciarían del resto de personajes. Cada uno de los personajes, a excepción probablemente de la mujer de Gregorio, Angelina, aparecen en la novela fascinados por su propia épica, todos ellos son fabricantes de ídolos y héroes de manera que la imaginación literaria de cada cual genera los mitos que han de regir su existencia.

El personaje secundario de la suegra de Gregorio supone una clave fundamental a la hora de interpretar la novela en su totalidad en términos miméticos. El autor subraya abiertamente la analogía entre la deriva imaginaria de las mentes de Gil y Gregorio, los

protagonistas indiscutibles de esta historia de mimetismo, y la desviación de la realidad en que incurre la madre de Angelina, que ensalza a su marido muerto como un héroe o semidiós que difícilmente pudo existir. En la presentación de fenómenos de mimetismo adyacentes a la trama principal reside la posibilidad de interpretar los males de Gregorio como un fenómeno que en realidad puede aquejar, y de hecho aqueja, a cualquiera en cualquier momento. Cuando la suegra acusa a Gregorio de “aparecer vestido de príncipe, ahí lo tienen ustedes, mire qué bonito, como si eso fuese lo justo y no un pecado contra las verdades de la religión”, tampoco se olvida de mencionar que la injusticia cometida contra ella es aún más flagrante “siendo ella tan señora como la que más y viuda de un héroe”. El pecado del que acusa a Gregorio no es otro que el que lleva cometiendo la propia señora contra la verdad desde que muriera su marido:

Gregorio sabía que el militar había muerto en su cama de enfermedad crónica, pero la madre comenzó muy pronto a deslizar la hipótesis de una muerte heroica, primero como sospecha deslumbrante, luego como creencia, y con tantos detalles y tal verismo que los tres acabaron resignados a la certeza, pero sin atribuírsela al esposo sino a un ser imaginario que más tarde, y también imaginariamente, acabó en efecto por ser el esposo. (Landeró 2007: 96)

Frente al despliegue de paciencia y tolerancia ante las locuras del héroe del que hace gala su mujer, la madre de esta última reacciona con furor y fervoroso rechazo al tiempo que, curiosamente, redobla sus esfuerzos para profundizar en su propia farsa (la que identifica a su marido con un héroe construido por la imaginación). La naturaleza contagiosa del deseo mimético se hace evidente gracias a estrategias como la que aquí utiliza el autor del texto, aproximándose una vez del *Quijote* según la lectura del mismo adoptada por René Girard:

Cervantes quite simply wants to show us that Don Quixote spreads the ontological sickness to those around him. The contagion, which is obvious in the case of Sancho, affects everyone in contact with the hero and *especially those who are shocked or roused to indignation by his madness*. (Girard 1976: 97)

La prueba de que la trascendencia desviada es un fenómeno humano generalizado y no una especificidad del confuso héroe, es aportada en el *Quijote* por numerosos episodios como el de Sansón Carrasco, quien, en palabras de su lacayo, “porque cobre otro caballero el juicio que ha perdido, se hace él loco, y anda buscando lo que no sé si

después de hallado le ha de salir a los hocicos” (Cervantes en Girard 1976: 97). En ambas obras, el mimetismo se retroalimenta ante el espectáculo del mimetismo ajeno. En *Juegos de la edad tardía*, tenemos a Gregorio, en quien conocemos el alcance íntimo de la farsa, señalando a Gil como el único protagonista de una historia de demencia de la que evidentemente él mismo participa. Recordemos cómo le espetaba, en estas líneas previamente citadas: “¿acaso no ha oído que lo mejor que un hombre cuerdo y caritativo puede hacer con un loco es seguirle las manías?” (Landro 2007: 170).

Luis Landero, como Cervantes, “suprime la especificidad del antihéroe” (Bandera 1997: 72). Esta renuncia a limitar la desventura de la transcendencia desviada a unos antihéroes merecedores de su desgracia en tanto que específicamente diseñados para la misma, en tanto que “contrahechos” en un mundo de sanos, sirve para situar a ambas obras en la rama artística portadora de la “verdad novelesca” de Girard. Es decir, aquellas obras que no se sustentan en ningún esquema sacrificial, aquellas que rompen una y otra vez con la épica renunciando al esquema héroe-antihéroe para hablarnos de una problemática general de la intersubjetividad humana. Esta es la misma opción escogida por Cervantes:

En otras manos que las de Cervantes, la historia de Don Quijote podría haberse convertido fácilmente en otra historia victimizante de un loco que trata de ser, que quiere ser, algo que no es, una historia para satisfacer las inclinaciones victimarias de la multitud. Eso es exactamente lo que Quevedo hizo con Pablos de Segovia en *El Buscón*, la historia de un *pícaro* de origen bajo e infame, que trata de imitar a sus nobles compañeros, ser uno de ellos, pero que es rechazado despiadadamente, arrojado sin ceremonia alguna cada vez que lo intenta¹⁷ (...) Cervantes empieza bosquejando las características básicas de un esquema victimario. Pero en cierto modo, se sorprende a sí mismo *in flagrante delicto*, por así decir; llega a ser plenamente consciente de lo que está haciendo y reacciona ante ello. Y evitará así convertir la imagen destrozada del héroe caballeresco en un antihéroe víctima. La historia de Don Quijote terminará siendo la historia de un loco, cuya locura se revela gradualmente como un emblema o un símbolo de una locura similar existente a todo su alrededor. (Bandera 1997: 72-73)

Existe en la obra de Landero otro pasaje susceptible de funcionar como metáfora de la doble mediación o el carácter recíproco que la mediación asume entre los

¹⁷ La picaresca del *Buscón* encuentra una cierta continuación contemporánea en este sentido en, por ejemplo, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966), otra historia de un antihéroe rechazado expuesto a la humillación y la expulsión colectiva.

participantes del juego mimético, especialmente si lo estudiamos en yuxtaposición al oscuro pasaje del *Quijote* en que Altisidora describe, tras una experiencia cercana a la muerte, la imagen del infierno de la que ha sido testigo. La criada de la Duquesa da cuenta de la siguiente escena diabólica:

La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón, con valonas guarnecidas con puntas de randas flamencas, y con unas vueltas de lo mismo, que les servían de puños, con cuatro dedos de brazo de fuera, porque pareciesen las manos más largas, en las cuales tenían unas palas de fuego; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer, llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían. Mas hay otra cosa que también me admira, quiero decir me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie, ni de provecho para servir otra vez; y así, menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. (Cervantes en Girard 1976: 102-103)

Girard concluye: “this devils’ game of tennis symbolizes perfectly the reciprocal character which imitation assumes in double mediation. The players are opposed but alike, and even interchangeable, for they make exactly the same movements” (Girard 1976: 103). Pues bien, en *Juegos de la edad tardía* también encontramos, en el episodio en que el tío de Gregorio conoce a un personaje a quien confunde con el diablo, una escena demoníaca definida por una reciprocidad en apariencia absurda que, no obstante, cobra relevancia cuando la relacionamos con la preocupación por esta otra reciprocidad demoníaca en Cervantes.

“¿Para cambiar?”, le pregunté, con el bocado torcido en la boca. “Para cambiar”, dijo él, con una dicción muy pura, casi cantada (...) Entonces ocurrió algo muy difícil de explicar, algo extraordinario que solo entiende quien lo prueba. Y es que empezamos a sentirnos inspirados y a combinar burlas y frases atrevidas. Habíamos perdido la vergüenza y nos comportábamos como dos verdaderos artistas (...) El hombre estaba esperando que le hiciese un trato, y yo fui entonces y le ofrecí la luna (me acuerdo que menguaba); él contestó que no había traído un cesto para llevársela. Le ofrecí la piel de oso que cazara en el año de Maricastaña, más un ciento de pájaros volando y todas las uvas altas que pudiera alcanzar, y le ofrecí otras cosas imposibles, que él rechazó con gracia, después de sopesarlas. (Landeró 2007: 41)

Pensar en el intercambio redoblado de réplicas desprovistas de sentido, como en un juego de tenis como el del *Quijote* con el mismo diablo de contrincante, significa descubrir la clave que desentraña lo que a distintos niveles está sucediendo en la novela en su totalidad. Curiosamente, en estas dos novelas preocupadas por un “antihéroe” entregado a la imitación, aparece esta especie de escena cómica absurda protagonizada por demonios en una y por el mismo diablo en la otra, un diablo al que sabemos Girard identifica con el deseo mimético¹⁸. El diablo de *Juegos* protagoniza una escena absurda en la que el único sentido aprehensible es el de la reciprocidad de los contrincantes, reciprocidad y duplicidad que innegablemente sustentan las situaciones existenciales de todos los personajes a lo largo de la obra entera. Las dos escenas de duplicidad infernal, la cervantina y la de la novela que nos ocupa, deben ser, así mismo, puestas en paralelo con la reciprocidad típica de la tragedia griega, y con la teoría mimética que da cuenta de todos estos fenómenos literarios para relacionarlos con la proliferación de dobles y la simetría conflictual en lo que Girard llama “crisis de las diferencias”, el estado previo a la resolución sacrificial que constituye una de las hipótesis que sustentan su teoría de la fundación violenta del orden sagrado en las sociedades.

Landero acompaña a Cervantes en la senda de la revelación de la locura generalizada de la trascendencia desviada, renunciando a señalar a Gregorio como culpable de un mal individual que no sería sino la contrapartida de la especificidad gloriosa del héroe, contrapartida que en cierto modo sustenta la picaresca como género. El hecho fundamental de que en la obra se vea un esfuerzo del autor por liberar a Gregorio de una falta esencial individual sitúa a *Juegos* en la senda de la perspectiva anti-sacrificial o cristiana (cristiana en tanto que antisacrificial).

Frente a la actitud romántica que glorifica la cultura, compartida por todos los Olías, por Gil, por Alonso Quijano, encontramos a los literatos en sí detrás de los personajes, haciendo gala de una perspectiva sorprendentemente más serena respecto a su propia tarea. Precisamente ellos llaman la atención sobre los perniciosos efectos que sobre algunos seres tiene la superposición de cualidades sagradas a la literatura misma. Recuperemos aquí estas palabras de Paracelso, una de las ilustradoras tres citas que escoge Landero para introducir su obra: “Una imaginación que se emplee contra mí puede emplearse tan vigorosamente que pueda morirme por la imaginación de otro”. No se trata, evidentemente, de ningún alegato en contra de la literatura, sino más bien, de una acusada

¹⁸ “Le Satan des Évangiles synoptiques et le diable de l’Évangile de Jean signifient le mimétisme conflictuel, mécanisme victimaire compris” (Girard 2010a: 66)

percepción sobre la naturaleza de la propia tarea que penetra en los vestigios sacrificiales de la misma, en su impronta sagrada y victimaria. En vez de identificar, como Gregorio, la literatura como un reino privilegiado de libertad ilimitada, el literato comprende que hasta que la literatura no se ha hecho independiente de la “verdad” sacrificial no ha sido capaz de jugar con sus propios límites; el literato no olvida la íntima relación que la literatura ha tenido con lo sagrado, y los vestigios de dicha relación en su ámbito. La trascendencia desviada se convierte en el tema fundamental de la gran novela moderna, y el terreno sobre el que se extiende la reflexión ha de ser el de la inmanencia humana, el ámbito intersubjetivo. En la novela de Luis Landero se reproduce el esquema cervantino en que se reflexiona sobre una épica a la que el propio autor renuncia, pese a sustentar ésta el imaginario de sus personajes. A Gregorio, sin ir más lejos, le vemos esbozar una y otra vez el germen de la gran novela épica que pretende redactar. El personaje secundario del cornudo se nos muestra también entregado a su propia épica, la cual, por descabellada que parezca, se trata de toda una justificación de una existencia en términos heroicos y míticos:

Hablo como hombre antiguo que soy. Va uno a la guerra, pierde un brazo y gana una medalla. Pues lo mismo nosotros. Los coronados también lo somos de laurel. Debemos llevar la añadidura como otros el miembro mutilado, como un timbre de gloria (...) Solo en este barrio, tengo contabilizados más de cuatrocientos posibles infantes. Tienen miedo del deshonor. No han aprendido todavía el orgullo de esta gran desgracia natural. Tenemos antepasados emperadores, príncipes, santos, papas y sabios. Una genealogía que nos hace aristócratas. (Landero 2007: 308)

Cada personaje de *Juegos* aparece fascinado por su propia épica, a la que accede tras ficcionalizar su propia historia. El esquema de la particular épica de, por ejemplo, Antón Requejo, reproduce el esquema ritual primitivo de configuración de lo sagrado a través del rito sacrificial. Los miembros mutilados, las batallas y las desventuras configuran héroes edípicos (primer aspecto del ritual victimario, el de la expulsión violenta del ser caído en desgracia), que acceden a la condición de héroes míticos justamente en base a ese infortunio (segundo aspecto del ritual, cuando a la víctima se le confieren atributos sagrados que lo convierten en héroe o semi-divinidad de cara a la multitud sacrificadora). Antón no se imagina hasta que punto habla efectivamente “como hombre antiguo”.

Esta certidumbre épica, esta distinción clara entre realidad y proyecciones ficticias del deseo, se tambalea un tanto y se problematiza bastante en la intuición novelística de Cervantes. El deseo humano no solo puede apartar al individuo de sí mismo y de su meta verdadera; puede, en realidad, ocultar su meta, sustituirla por un simulacro parecido, de modo que el individuo puede ser engañado incluso de buena fe. Cervantes nos dice que el deseo humano puede transformar incluso lo más noble y hermoso en trampa enajenante, en un objeto de idolatría destructiva. (Bandera 1997: 165)

¿Quién puede dudar de las buenas intenciones de Gregorio, de Gil o de Alonso Quijano? El caballero andante manchego es fundamentalmente un hombre bueno según la perspectiva de su autor, como nos recuerda la lúcida Angelina sobre su marido Gregorio: “me dijo que Gregorio Olías era una buena persona, honrada y con la cabeza llena de pájaros” (Landeró 2007: 330).

¿Quién podría cuestionar asimismo la nobleza del ideal de la cultura como clave liberadora de la podredumbre espiritual en que se encuentran sumidos los personajes? Sin embargo, es imposible dudar del fracaso de las estrategias que adoptan unos y otros para dignificarse. Ante personajes imbuidos de tan nobles ideales, asistimos como si se tratase de una cruel broma del destino a la enajenación cada vez más acusada de todos ellos. El destino, no obstante, nada ha tenido que ver en esto; son los mismos personajes los que pacientemente, laboriosamente, acumulan sobre sí toda clase de problemas, se tienden a sí mismos las trampas, y sucumben estrepitosamente a una desposesión y falta de autonomía cada vez mayores. Al igual que en el *Quijote* según Cesáreo Bandera o René Girard, es posible identificar la relación con el prójimo en el germen de todas las catástrofes a las que se enfrentan. No es la relación con la literatura o el mito la que enajena a los personajes, sino la relación con otro ser humano que es catalizador de todas las desgracias subsiguientes.

Cesáreo Bandera defiende en el *Quijote*, más allá del dibujo minuicioso que ofrece de la trampa intersubjetiva, la existencia de una profunda fe en la unicidad de cada ser humano, una fe que prevalece y que recuerda a la defensa de la dignidad del individuo en Levinas: “Es precisamente esta realidad humana, genuinamente singular y noble, la que está en peligro y corre riesgo en toda relación humana” (Bandera 1997: 167).

¿Es desesperanzada la visión de Luis Landeró de la naturaleza humana? Nosotros creemos que el profundo interés de Cervantes señalado por Bandera es el mismo que encontramos en el Luis Landeró de *Juegos de la edad tardía*. En sus páginas vemos perderse y devaluarse la dignidad e unicidad de los individuos a partir de la renuncia a la

autenticidad en favor de una trascendencia desviada que hace estragos en sus respectivas existencias. No obstante, como sucede en Cervantes, “La enajenación del individuo no adquiriría esa significación universal si el valor inherente a esa individualidad no la tuviera también” (Bandera 1997: 169). La misma relevancia ofrecida a la enajenación en la novela dignifica al ser humano enajenado. Para que podamos compadecernos de la suerte de los personajes debemos comprender que algo fundamental se está perdiendo en el camino de su desgracia. Cuando nos lamentamos del alcance de la farsa que constituye la desdicha de Gregorio, vislumbramos la necesidad de una redención que acabe con su sufrimiento, anhelamos otra solución para dignificarse que forzosamente ha de implicar la renuncia a una trascendencia desviada de la que se nos enseñan sin tapujos las lamentables consecuencias.

El análisis de Cervantes puede seguir la lógica interna del deseo mimético hasta sus últimas y amargas consecuencias (...) Y sin embargo, todavía tiene fe en la dignidad interna del ser humano y sigue esperando que este individuo perdido pueda encontrar su salvación, ser redimido, al final. (Bandera 1997: 169)

Los únicos momentos en que Gregorio hace gala de algo que se aproxime a la grandeza son aquellos en que vemos abrirse paso, entre la maraña de excusas y mentiras, a la culpa individualizada y la responsabilidad de cara a las nefastas consecuencias que su fabulación está teniendo en la existencia de un pobre hombre como Gil. Son estos los únicos momentos en que Gregorio, aproximándose de sí mismo precisamente mientras cree que el abandono de la fabulación le puede alejar de su esencia, aparece bajo una luz más dignificante y logra aproximarse íntimamente a quienes le rodean (síntoma primero de lucidez, frente a la locura que enajena y aísla). Como en Levinas, la aceptación de la culpa y el abrazo de la responsabilidad permiten al individuo percibirse a sí mismo y a los demás (al emulador, al emulado, al propio sujeto) como habitantes de un mismo plano de la existencia, el humano. Estos breves instantes en que Gregorio suspende la trascendencia desviada equivalen a la conclusión cervantina en que Alonso Quijano reniega de su pasado enajenado al mismo tiempo que renuncia a la épica.

Ahora iba más despacio y veía a los viandantes como lo que realmente eran: futuros calvos vistiendo mortajas a la moda. También, ay, el pobre Gil, un muerto con los zapatos desabrochados. Y entonces, oh hijo de la grandísima puta, ¿tendrás valor para expulsarlo, para engañar hasta el final a ese pobre cogote? Pero no, ya habría tiempo de examinar la

conciencia. Ay, pobre Gil, pobre hiena feúcha (...) Sí, claro, le dolía la conciencia por haber engañado a aquel hombre indefenso, pero también él era débil y estaba indefenso frente al mundo. Hasta el propio Faroni (que por muy ilusoria que fuese aquella espléndida criatura la había inventado inspirándose en sus propios sueños de juventud, y en la medida en que sobrevivía algún rescoldo de ellos él era Faroni, con todas sus consecuencias) estaba herido en el exilio. (Landeró 2007: 318)

6.9 Conclusión novelística en *Juegos de la edad tardía*

Durante la última parte de *Juegos de la edad tardía*, tres términos clave proliferan al tiempo que les vemos erigirse en ejes fundamentales de la trama, especialmente a partir del momento en que Gregorio emprende su huída. Estos términos son los del desorden, la culpa y la expulsión de la ciudad. No creemos que resulte necesario señalar el paralelismo de los mismos con las nociones fundamentales de una teórica crisis sacrificial desde la perspectiva antropológica de Girard.

Tras el advenimiento de Gil a la ciudad, que como procede en esta historia de reciprocidades y juegos de espejo exige el destierro de Gregorio hacia las afueras de la mitificada capital, el protagonista se enfrenta a una realidad que ha perdido su ordenamiento habitual. Recurrirá, como instintivamente lo hacen los hombres desde tiempos inmemoriales, a una “providencia” destinada a devolver el orden, mientras curiosamente urde, voluntariamente y sin participación de instancia alguna ajena a sí mismo, un plan de expulsión del rival de vuelta a las afueras del sueño.

El mundo no podía permitir aquel desbarajuste. Había una ley, una armonía general de la que él deseaba formar parte, y por eso su triunfo sería sencillamente la victoria rutinaria del orden. De alguna forma, compartía su suerte con la geometría. Eso era todo. Un par de intervenciones más de Antón, un par de llamadas telefónicas desde la India, y la fruta caería por el peso de su propia madurez. Esa tarde, Gregorio comprendió que la paciencia era, en efecto, la madre de todas las virtudes. Y se dijo que solo en la Providencia podía ya confiar. (Landeró 2007: 356)

El orden pertenece al plano de la divinidad, es responsabilidad de la divinidad. La resolución victimaria, perteneciente a un mecanismo enteramente humano, aparece siempre en un contexto en que los seres humanos transfieren su suerte y su responsabilidad a lo sagrado. La aparición en paralelo del recurso a la expulsión que Gregorio adopta y las menciones a la necesidad apremiante de que se imponga un orden

sagrado es ampliamente ilustrativa en términos de la relación entre crisis, ritual sagrado y resolución victimaria antropológica.

Y Gregorio se encomendó al tiempo providencial de las estaciones, de las fuentes y de los parques: al tiempo implacable del orden que lo habría de salvar. Fue el único paliativo que encontró contra las arbitrariedades del presente. Pensaba que Algo, un Ser divino, o la propia Armonía natural, calibraba sus desventuras para ponerles fin en el momento en que llegase la hora de la recompensa. Y había que confiar en ese Espíritu Supremo, en ese Gran Legislador que combina los vientos y regula el curso de los ríos. Él mismo que había puesto a prueba al santo Job para mostrar que los caminos de su justicia son inescrutables. El que hace mansa a la oveja y fiero al tigre y le da a cada cosa un lugar en el mundo y una forma de ser y de existir. Muy pronto, el orden vendría a rescatar a Gregorio de las tinieblas del caos. Era inevitable. Entretanto, había que esperar y no perder la fe. (Landeró 2007: 357)

Sin embargo, Gregorio no se limita a esperar pacientemente la recompensa divina que ha de devolver la realidad a su apariencia habitual de orden. Por el contrario, le vemos adoptar un papel activo en la resolución de su desventura, que consiste en forzar la expulsión de Gil recurriendo a toda la dialéctica de la que es capaz:

- Sí, pero es que además está el Partido. Verás, he hablado con todos, por eso te llamo, y todos te ruegan que te vayas. Te lo piden por favor. Te lo piden en nombre de la ciencia, del arte y del pueblo. Gente altiva, acostumbrada al agasajo, está de rodillas ante ti.
- Pero yo... ¿qué se va a ganar con eso? Si yo no hago daño aquí (...)
- No se trata de ti, se trata de todos. Si tú te salvas, nos condenamos los demás.
- Pues en ese caso esperaré a que me maten y entonces ya no causaré más problemas –declaró Gil con la voz quejumbrosa.
- Eres un egoísta, Gil –dijo Gregorio, sílaba a sílaba–. Así se lo diré a todos. Les diré que estimas tu empleo más que el arte, la ciencia y el progreso.
- ¡Eso no es verdad! –gritó Gil–. ¡Eso no es así! Además yo no me considero tan importante para creer que porque yo me vaya se va a arreglar todo.
- Pues así es –dijo Gregorio, con la voz inflexible. (Landeró 2007: 354)

Una de las nefastas consecuencias del esquema victimario que sustenta la novela es, como no podía ser de otra manera, la expulsión de uno de los personajes, el de Gil, percibida como la única manera de recuperar el orden que el afán (o deseo mimético) ha desbaratado. Desde la perspectiva de la teoría del deseo mimético, esta expulsión en la que se centra la novela en su segunda mitad, presentada en términos de sacrificio personal

a la propia víctima, no deja de ser la resolución natural a la crisis intersubjetiva que vemos desencadenarse en esta novela de personajes abandonados a la idolatría. Recordemos que Girard atribuye la fundación de las sociedades humanas a una resolución violenta de “todos contra uno” en un contexto de crisis de las diferencias generalizada, consecuencia de la multiplicación de conflictos miméticos entre individuos, resolución cuyas propiedades curativas de cara a los males de la sociedad servirían para delimitar en adelante el ámbito de lo sagrado (todo aquello, incluido el mito, relacionado con el ritual catártico destinado a rememorar la resolución sangrienta originaria).

La deriva que toma la trama en la novela que nos ocupa reproduce la crisis mimética según la teoría de Girard hasta las últimas consecuencias. Al principio nos es presentado un hombre solitario con hambre de trascendencia. A partir de un determinante contacto con otro hombre, le vemos renunciar a su identidad para convertirse en la sombra del hombre mítico en que sueña convertirse. Su fabulación fomenta los fenómenos de duplicidad a su alrededor, hasta que le vemos asistir asombrado a la suplantación de su espacio (la ciudad, el puesto de trabajo) por su discípulo o imitador (el imitador del imitador). Este emulador que usurpa su “legítimo” lugar al emulado ilustra el *double bind* de la mimesis conflictiva que ha interesado a Girard: sobre todo sujeto seducido por su modelo impera un doble mandato simultáneo, “imítame, pero no me imites (no intentes apropiarte de lo que es mío)”. El conflicto derivado de la imitación es ineludible, antes o después el discípulo deseará apropiarse de los objetos poseídos por su maestro, ya que entre otras de sus características habrá adoptado también los deseos del primero.

(...) y si pensaba en Gil, se admiraba de no sentir ni remordimiento ni lástima sino una especie de extrañeza que bien podría confundirse con crueldad o desdén. En ningún momento se apartó de las razones que sustentaban su inocencia. No, él no era un pecador. Al contrario, si lo hubiera sido no se encontraría ahora tan apurado como estaba. Ah, tenía razón Angelina: aquello le había pasado por tonto, por ser demasiado bueno. Había querido ayudar al pobre, hacer feliz a Gil, redimirlo incluso de sus miserias a riesgo de empeñar la propia vida en empresas tan generosas como descabelladas, y ¿qué había conseguido? Que el pobrete se aferrase a él como una garrapata. La garrapata Gil, que no satisfecho con la cuota de sangre recibida, se había desplazado a la ciudad con el propósito de darse un gran banquete final a costa de su benefactor (...) Se acostó con la convicción de que en la medida en que había sido demasiado bueno tenía ahora derecho a la revancha. Era un acto de defensa propia, y en definitiva de justicia. (Landeró 2007: 352)

En esta disertación de Gregorio, enfrentado a la situación límite que le mantiene alejado de su vida ordinaria ahora ocupada por Gil, vemos aparecer a la revancha, el miedo principal de las sociedades primitivas, para prevenirse de la cual se despliega todo el aparato mítico y ritual destinado a contener la vorágine de represalias originada por la mimesis de apropiación. La realidad alrededor de Gregorio se torna confusa, el juego con la identidad entre hombres da pie a una crisis intersubjetiva de dimensiones tales que pone en peligro el orden que le ha permitido hasta entonces una vida pacífica en su entorno, la ciudad. Gil se pasea por su calle, ocupa su puesto de trabajo, vestido con una réplica exacta de su misma indumentaria, mientras que él padece miedo y hambre desterrado en un hostal. De todas las soluciones posibles que sopesa para recuperar ese orden desbaratado de la vida ordinaria, la única cuya eficacia parece garantizada es la expulsión del pobre Gil. Sin embargo, Gregorio entiende que esta “reparación” vengativa que le forzaría a expulsar a Gil acarrea el peligro de que Gil, su contrincante, adopte una venganza similar prolongando la crisis indefinidamente. La intuición sacrificadora de Gregorio conoce las características que ha de tener una expulsión efectiva que de fin al círculo de expulsiones y represalias potenciales que podría desencadenar su ataque. Es preciso que la expulsión de Gil se dote de los vestigios rituales que neutralizarán la verdadera naturaleza violenta contra la víctima, disimulando el sentido fundamental de la represalia adoptada. En buena lógica sacrificial, la expulsión deberá ser exigida unánimemente (“he hablado con todos, (...) y todos te ruegan que te vayas”) y su pretendido carácter ineludible deberá ser explicado en términos de necesidad sagrada (sagrada en tanto en cuanto Gregorio intentará por todos los medios presentarla como algo ajeno a su voluntad). Gregorio participa de la lógica sacrificial que evita al sujeto responsabilizarse de la expulsión, presentada como exigida desde un plano exterior y superior al hombre. Retomemos estas líneas del extracto de la novela que reproducíamos en el apartado inmediatamente anterior: “Aquél, en efecto, era un caso de fe, y solo por la fe podría expulsar a Gil a su infierno de provincia. ‘Es necesario, intentaba justificarse, o él o, yo, no hay remedio’” (Landeró 2007: 333).

Al igual que los participantes en los ritos sagrados de expulsión inmemoriales, la aquiescencia de la víctima es indispensable para que el ritual surta los efectos que de él se esperan. Es fundamental que la víctima admita la culpa para que la comunidad sacrificadora pueda abstraerse felizmente de la responsabilidad sobre el suceso.

Y en cuanto a tu marcha, te daré una última oportunidad. Estoy seguro de que muy pronto tu conciencia podrá más que tu miedo. Recuerda que todos confiamos en ti, yo más que nadie, y sabemos que tú no nos puedes defraudar. (Landeró 2007: 355)

Gregorio, por supuesto, termina convencido de que la culpa de Gil es real: “Gregorio, convencido de que Gil era en efecto un egoísta, una garrapata sin escrúpulos” (Landeró 2007: 355). Así mismo, vemos a Gregorio desplegar toda la fuerza ficcional del aparato mítico contra el sacrificado. Gregorio anhela una resolución edípica: la víctima ha cometido en efecto los pecados que se le atribuyen contra la polis. Para convencer eficazmente a Gil de que la expulsión merecerá la pena, le recuerda la seductora contrapartida del papel ha escrito para él: aceptando la culpa y sometándose a la expulsión, se convertirá en el héroe mítico que surge del juego ritual en el que exige su participación.

Al principio, Gregorio ve frustrados sus intentos para ejercer el sacrificio perfecto: se ve incapaz de forzar la aquiescencia de la víctima. “‘Compréndame’, decía, ‘se lo pido por Dios. Yo soy un pobre hombre y nadie tiene derecho a exigir de mí otra cosa que la fidelidad hasta la muerte’” (Landeró 2007: 360). Esta rebelión obligaría a Gregorio a una participación más activa de lo que exige un tradicional rito, donde el contacto con la violencia debe aparecer siempre velado (como en los sacrificios en que se deja a la víctima morir de inanición o caer por un acantilado sin que medie contacto físico con los sacrificadores, preocupados por protegerse lo máximo posible de su propia violencia, que ha de ser percibida como violencia sagrada). La frustración de Gregorio se hace patente en palabras profundamente paradójicas de cara al lector, “¿Sería posible que Gil no quisiera aceptar el glorioso papel que el destino le tenía reservado en aquel drama formidable?” (Landeró 2007: 360). La perspectiva de la novela obliga al lector a posicionarse con Gil, con la víctima, debido a la transparencia del mecanismo sacrificial es máxima. Gregorio no convence a nadie más que a sí mismo. Sin embargo, en otros textos, entre ellos la tragedia clásica, la perspectiva sacrificial, la de los autores del texto, disfruta de una prevalencia total hasta nuestros días.

La estrategia de Gregorio finalmente surte efecto y Gil termina por participar de la perspectiva sacrificadora que confiere a la expulsión el significado sagrado necesario para justificar el sacrificio. Gil comprende que detrás de su “sacrificio” le espera una gloria cuya única vía de acceso es la expulsión de la comunidad (lo que en el caso más extremo sería el derramamiento de su propia sangre).

Y si me matan, moriré orgulloso de haber tenido una muerte heroica después de haber vivido como un cobarde. Es la gran oportunidad de salvar mi vida y me parece que Dios me ha puesto esta prueba para que me redima (...) Siempre le he pedido a Dios en mis oraciones que me concediese una oportunidad antes de morir. Yo, de niño, antes de querer ser periodista, quería ser mártir. Y ahora va a resultar que aquellas locuras infantiles a lo mejor se cumplen. Para quienes llevamos una vida tan triste, lo único que nos queda esperar es una muerte heroica. A lo mejor un día se habla en los cafés de Dacio Gil Monroy, la víctima de un ideal –y la voz tenía acentos sobrenaturales-. Uno, o es verdugo o es víctima, y yo de verdugo no sirvo (...) Señor Faroni, ¡estoy como iluminado! (Landeró 2007: 333)

Antón Requejo también conoce las leyes del sacrificio y su relación con el honor, tan presente en la épica y en esta historia de honor humano según leyes humanas. Conoce también el feliz final que le deparará a Gil su propio sacrificio. Curiosamente, acude a la cristiandad para justificar este mecanismo humano, confusión típica de una lectura de la Biblia que repara en la importancia que en la misma cobra el sacrificio sin penetrar en la verdad antisacrificial que es defendida durante todo el texto según la lectura que del mismo ha hecho René Girard.

Cuente conmigo, pero déjeme aconsejarle, le diré, que los lances de honor no se arreglan con palabras. Reclaman sangre y fuego. Es una ley antigua y, como tal, sabia. Y no hay que pensar que el tormento sea desventaja para el reo, como no lo es la lanceta para el enfermo. El pecador que en el castigo se destruye, alcanza gloria por ausencia. Se lee en los Padres de la Iglesia, es ley santa. (Landeró 2007: 347)

La inmoralidad de la estrategia adoptada por Gregorio para salvarse de su desgracia individual condenando a Gil, cuya situación en la trama es consecuencia directa de la influencia ejercida voluntariamente sobre él por el protagonista, no se escapa a la mirada del lector, quien probablemente ansíe una resolución de última hora que no exija el sacrificio de Gil. No obstante, el mecanismo sacrificial, una vez desencadenado, exige sangre, por lo que la trama no podrá eludir algún tipo de clímax sangriento. Infinidad de sociedades han recurrido en lances similares a la sustitución de una víctima por otra, sin ir más lejos la sustitución de la víctima humana por una víctima animal tan recurrente en los sacrificios alrededor del mundo. Se trata de “engañar” a la violencia ofreciendo una solución catártica a la crisis mimética que no exija la excesiva crueldad de sacrificar a nuestro vecino. Algo de este sacrificio sustitutivo encontramos en la novela, en el pasaje

en que Gregorio ataca a la encargada del hostel, Paquita, creyendo que le ha conferido la muerte (finalmente sabremos que la víctima solo ha sufrido una herida, pero nada impedía que hubiera sido de otro modo). Cuando todos sus esfuerzos se destinan a expulsar a Gil, le vemos sorprendido en un acto de violencia paralelo impropio a todas luces de un pobre hombre, fundamentalmente pacífico, como es él. Con esto el autor parece subrayar la idea de que las consecuencias de la enorme burla han adquirido unas dimensiones de las que difícilmente Gregorio podrá escapar sin derramamiento de sangre. En vez de Gil, con el que el lector se habrá probablemente encariñado, vemos caer a Paquita, personaje secundario que viene a ser una especie de chivo expiatorio sustitutivo de Gil, el principal chivo expiatorio de la trama.

Atormentado por la convicción de que ha asesinado a una mujer inocente, Gregorio adopta las estrategias ancestrales clásicas, según la teoría mimética, para eludir la responsabilidad y la culpa: mitificar a la víctima y vestir la desnudez de la muerte de ropajes sacrificiales que lo protejan de su propio acto:

Además, se animó, él pensaba expiar la culpa en el matorral. Se haría de verdad eremita. Rezaría dos horas diarias. Se fustigaría con una vara. Y se puso a idear otros suplicios: caminaría descalzo, dejaría de fumar, estaría una hora sin moverse, se dejaría picar cada tres meses por un alacrán, que a veinte años daban un total de unas sesenta picaduras, se pondría arañas en la nuca, se pasaría un día al mes con los ojos cerrados, ayunaría todos los viernes, saltaría cien metros diarios a la pata coja, y todo ese sacrificio, y más que pensaba inventarse, se lo dedicaría a Paquita, que en adelante ya no sería Paquita *sino mucho más*: mi chiquirritina, mi niñita enferma, mi santita del alma, mi agüita derramada, mi huerfanita de los cielos. Le haría una estatua allá en el matorral, y le inventaría cánticos, oraciones y poesías místicas. (Landeró 2007: 394)

Una vez más vemos el valor intrínseco del individuo, del ser humano Paquita, negado y suplantado por la instancia mitificada que tras su sacrificio emerge en la imaginación del asesino. Basta con renunciar a la verdadera Paquita, que en adelante ya no será Paquita “sino mucho más”, renunciando a su nombre como es costumbre en la novela cuando se trata de despojar a un individuo de su identidad, para burlar la culpa y convertir al asesinato en algo distinto de sí mismo. Los rituales autoimpuestos, la estatuas erigidas en honor a la víctima y la proliferación de cánticos y oraciones servirán para proteger a Gregorio de su violencia injustificable. Estas palabras pertenecientes a la propia narración en un momento posterior confirman nuestra teoría: “todos sus proyectos

de salvación y penitencia no tenían otro propósito que el de rehuir su condición de criminal” (Landro 2007: 396).

El autor ha conducido a Gregorio hasta una situación límite de la que esperábamos se salvase renunciando a toda violencia. Sin embargo, el autor finalmente decide ahorrarle un final trágico a su víctima Paquita. Pero queda Gil, y la posibilidad de expulsarle cruelmente para beneficio del protagonista. Gregorio, a quien hemos visto magistralmente expuesto a una degradación que reconocemos como humana, o susceptible de suceder a cualquiera, se encuentra ahora en una diatriba que podría condenarlo para siempre a nuestros ojos, si sucumbe a la crueldad que de él exige el mecanismo sacrificial, o salvarle de nuestro juicio moral si por una vez le viéramos optar por la solución más digna: aquella que no implique la destrucción del pobre Gil.

La perspectiva de nuestra novela es anti-sacrificial pese a sustentarse en una crisis mimética y en un sacrificio como cualquier mito. Al no tratarse, evidentemente, de un mito, Luis Landero está de parte de la víctima, por ello es por lo que el lector también lo está, y esta característica le confiere su carácter novelesco en el sentido fundamental defendido por Girard. No deseamos el sacrificio de Gil porque está meridianamente claro que la responsabilidad del conflicto no le pertenece, no creemos ninguna de las faltas que se le atribuyen porque las causas de la lamentable situación de Gregorio sabemos que emanan del propio Gregorio, ni siquiera en tanto que antihéroe, sino en tanto que ser humano aquejado de un brote especialmente maléfico de deseo mimético o afán.

Afortunadamente, el autor no muestra intención de insistir en la mezquindad de Gregorio más allá de un cierto límite. Hacerlo implicaría encontrar una nueva víctima sobre la que recaería el peso de la malignidad en la novela. En esta historia sobre seres humanos no podríamos encontrar un antihéroe demoníaco a quien transferir la culpa de los conflictos que se desencadenan entre seres humanos. Salvando a Gregorio de su indignidad, en el último momento, la obra se convierte en una novela sobre la responsabilidad individual de cada cual no exenta de cierto optimismo respecto a la naturaleza humana. *Juegos de la edad tardía* explora las indignidades en que puede incurrir cualquiera por el hecho de ser humano, como la gran novelística profana desde Cervantes y Calderón. A la hora de diseñar una resolución, el autor nos ofrece una tregua, en el momento definitivo en que Gregorio, acorralado, renuncia a la idea de consumir la expulsión de Gil, cuando la dignidad que se le resistía por fin se abre paso y le redime.

La conversación con Gil, a pesar de la fulgurante victoria, lo había dejado inesperadamente triste. Pensaba o sentía, sin pasar a admitirlo, que no tenía derecho a lanzar a aquel hombre débil a una vida sin norte a cambio del mísero botín de un hogar y un empleo. Era un precio muy alto, y que ni siquiera prevenía el riesgo de que algún día no fuese a volver Gil a pedirle cuentas de fechorías ya injustificables. Nunca pensó que el triunfo le acarrearía tantas aprensiones. Quizá no había contado con que él era un hombre demasiado honesto o temeroso de la de la conciencia para precipitar en el abismo, al tiempo que lo enredaba en locas promesas de salvación, a quien no solo no era un adversario sino, contrariamente, la única persona que lo había querido y admirado en este mundo, aunque fuese a costa de invenciones y engaños. (Landeró 2007: 375)

En este trabajo consideramos posible una lectura de la última parte de la novela como una exposición de un conflicto entre la adopción de una resolución victimaria de carácter mítico, o la renuncia a la misma. Renunciando a la resolución victimaria, el personaje dota a la novela entera del carácter antisacrificial y desmitificador que contradice el propio ideario romántico de la existencia del protagonista, su glorificación de la ficción. La ficción, en última instancia, no puede justificar la violencia ejercida contra un semejante. La verdad pertenece a la realidad no ficcional de la violencia injustificada cuando la realidad exige el derramamiento de sangre. Renunciar a justificar en base a mecanismos ficcionales la condena de otro ser humano implicaría una condena velada de otra serie de cosas que han estado presentes en la obra desde el principio, como la idealización excesiva que puede convertir a nuestro igual en un ídolo sagrado.

La muerte de Paquita, que hemos visto disfrazada y mitigada en la conciencia de Gregorio, es aprehendida finalmente por el personaje. La lucidez también alcanza a este pobre hombre enajenado, en aquellos momentos clave que redimen verdaderamente a los personajes de la obra, mediante la caída del velo sacrificial y mítico que todo lo recubre la mayor parte del tiempo. En sus propias palabras, “hasta aquí” llega el cinismo de Gregorio:

Gregorio creyó salir de la cabina telefónica sinceramente compungido con la noticia de su propia muerte. Pero un dolor así, receló enseguida, solo podía ocultar la amenaza de otro mayor, con el que acaso no se atrevía a encararse. Entonces empezó a sospechar que su habilidad de farsante quizá no llegase al virtuosismo de poder fingir el sufrimiento. Y la sospecha se hizo certidumbre al advertir que había sentido más la muerte de Faroni que la real y humilde de Paquita, y que, por lo mismo, todos sus proyectos de salvación y penitencia no tenían en el fondo otro propósito que el de rehuir su condición de criminal. Pegado a las paredes, con pasos desmemoriados y vacilantes, comenzó a andar hacia casa. Sí, hasta el

sufrimiento lo había falseado, exagerándolo ventajosamente para que, al idear un castigo proporcional a tal desmesura, tanto el dolor como la penitencia se convirtieran en algo ilusorio, y le sirviesen, más que de quebranto, de evasión y disculpa. Aquel alarde de desvergüenza agravó la lastimosa imagen tenía de sí mismo. Porque no era solo un asesino, y se fue deteniendo en el remanso de un súbito e inesperado malestar: en su soberbia, disfrazada de abnegación, se había erigido también en cómplice, en encubridor, en juez, en abogado defensor, en fiscal y en verdugo. Hasta allí llegaba su cinismo. Así de despreciable era el espectáculo de su inocencia, del que él era al mismo tiempo empresario y bufón (...) Entonces comprendió que el castigo inflingido por propia mano más tenía de placer que de daño. Comprendió que solo a los demás estaba reservado el derecho de fijar el precio del delito y los límites de la culpa, y que nadie por sí mismo puede expiar con precisión los crímenes cometidos contra el mundo. Solo en ese momento sintió Gregorio verdadero dolor por Paquita y tuvo la necesidad cierta de entregarse. Él no era un hombre capaz de burlar impunemente la ley. Tampoco él era una hiena. ¿Cómo no haberlo comprendido antes? De pronto, la vergüenza de un juicio público y los horrores de la cárcel, le parecieron un precio irrisorio para la magnitud de sus pecados. (Landeró 2007: 396 –397)

Permitiendo a Gregorio hacer gala, en el último momento y cuando nada nos aseguraba que fuera a ser capaz de ello, de un alarde de responsabilidad de cara a los personajes de Gil y de Paquita, de un reconocimiento lúcido de la inmoralidad que está a punto de cometer, y de la condición de Gil de hombre amigo dotado de un valor inalienable, implica la adopción del autor de una conclusión novelística cercana en los elementos que la componen de las grandes obras de la literatura que han lidiado con el deseo mimético magistralmente según el corpus con el que Girard trabaja. El principal nexo de unión entre el giro que adopta la actitud de Gregorio y las conclusiones novelísticas de las otras grandes obras es la aparición de un honor autónomo, relacionado con el hombre frente a sí mismo, que pasa por la renuncia a una rivalidad que por fin es percibida como injustificada e injustificable. En las páginas que preparan la resolución de la trama, asistimos a la confesión que Gregorio se hace íntimamente:

Pero el mayor infortunio, y aquí se detuvo ante el espejo de una vitrina, era el bochorno de uno mismo (...) y admitió sin reservas –esto es, sin percibir el más leve alivio del orgullo que la sinceridad y el propio desprecio pudieran depararle– que Gil valía mil veces más que él, aunque solo fuese por la modestia y el coraje con que asumía un sacrificio superior a sus fuerzas. (Landeró 2007: 376)

Girard defiende que solo tras alcanzar un cierto grado de sabiduría respecto al mecanismo mimético que sustenta los conflictos interindividuales, a partir de un autoconocimiento profundo y un reconocimiento de errores e indignidades pasados protagonizados por el propio novelista, puede un autor escribir desde una perspectiva verdaderamente reveladora sobre el deseo humano. La misma aguda percepción que permite escribir sobre ello determina la recurrente adopción de una conclusión anti-mimética para los personajes que se nos presentan aquejados de males análogos a los que aquejan a Gregorio. El despliegue y abundancia por parte de los mejores autores en la descripción de la sintomatología del deseo mimético labra el camino cuya meta natural será la de una condena postrera de la perspectiva sacrificial y la trascendencia desviada, siempre que el autor decida adoptar una perspectiva optimista que considere al hombre capaz de redención. En el capítulo que cierra *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard defiende la unidad de las conclusiones novelísticas aportando ejemplos análogos en varias de las grandes obras que ha estudiado: desde el *Quijote*, cuyo protagonista recobra la lucidez a la hora de la muerte, hasta Proust, paradigma de esta “conclusión novelística” donde el concepto del tiempo recobrado supone la reconciliación con el pasado a través de la memoria y a la luz de un nuevo conocimiento, el del deseo mimético entendido como trascendencia desviada y equívoca.

In Balzac, as in Cervantes, Stendhal, and Dostoyevsky, the tragic event expresses the advent of a new vision, the novelist's vision. This is why Balzac compares the dying man's state of soul to that of a 'joyful artist.' The conclusion of *Cousin Pons* is a Past Recaptured.

It is easy to prove the unity of novelistic conclusions if we compare texts. But in theory, at least, this last proof is not necessary. Our analyses inevitable lead to the message unanimously proclaimed by all the great conclusions. When he renounces the deceptive divinity of pride, the hero frees himself from slavery and finally grasps the truth about his unhappiness (...) Up to this point this truth had only been hinted at, but at last we have reached it, we can grasp and possess it here in the last pages of the novel. All we needed was the author's permission, and this we now have: 'I loathe Amadis of Gaul and all the infinite number of his kind.' The novelists themselves, through the medium of their heroes, confirm what we have been asserting all the way through this book: the sickness is rooted in pride and the universe of the novel is a universe of people possessed. The conclusion is the stationary axle around which the wheel of the novel turns. The whole kaleidoscope of appearances depends on it. The conclusion of novels is also the conclusion of the present investigation. (Girard 1976: 56-57)

En *Juegos*, al contrario que en *Los hermanos Karamázov*, *Crimen y castigo* o el *Quijote*, no nos encontramos con un protagonista moribundo, aunque sí perdido, derrotado y abandonado a su suerte. Su desventura fuerza la reacción violenta que finalmente se convierte en reconocimiento de la responsabilidad individual y renuncia a la impostura y a la expulsión cuando salvar a Gil y proteger el resquicio de dignidad que perdura en sí mismo se convierten en las nuevas prioridades del personaje principal.

Como a Julien Sorel, la nueva perspectiva abrazada por el héroe en sus horas más bajas le aporta una nueva visión que le permite discernir con mayor claridad la valía de aquellos que se ha ido encontrando por el camino. Julien Sorel comprendió la pureza del amor de Madame de Rênal únicamente cuando las apariencias del deseo mimético se disipan durante su caída en desgracia. Gregorio también experimenta un inevitable acercamiento a su mujer, Angelina, el único personaje de la obra que parece ajeno al contagio mimético al que todo el mundo sucumbe. La capacidad para renunciar a los desvaríos de la imaginación exaltada que todo ensalza o degrada por encima o por debajo de su verdadera naturaleza, permite también un acceso antes vedado a la verdadera naturaleza de los otros:

– Ahora me doy cuenta de lo buena que eres –dijo. (...) Gregorio movió la cabeza, hizo un puchero de aflicción viril y, de pronto, la abrazó y se puso a llorar y a estremecerse en su hombro. –¡Soy un bicho! –gimoteaba–. ¡Un bicho malo que no merece tu perdón! (Landeró 2007: 406)

La conclusión novelística, según la definición de Girard, creemos encontrarla en la obra tanto en el desarrollo de los acontecimientos (la autoexpulsión de Gregorio de la ciudad con tal de evitar la expulsión de su prójimo, en una especie de autosacrificio antisacrificial de ecos cristianos) como en el flujo de conciencia de Gregorio en extractos como los previamente citados. Más allá de la trama y los pensamientos de Gregorio, el final de la novela nos ofrece un interesante pasaje, en el que Gregorio se encuentra con el ermitaño que vive en el ático de su edificio, quien le ofrece una perspectiva panorámica de sus andanzas observadas desde un punto de vista objetivo, el de aquel que, habiendo renunciado de alguna manera al deseo, tras haberlo conocido en sí mismo, se limita a observar la trama de la vida sin participar en ella. La visión de este extraño personaje podría acercarse a la de un personaje moribundo que repentinamente alcanza una perspectiva más amplia de lo que significa la existencia. Es por ello que retomamos

algunas de sus conclusiones, que son también las conclusiones de la novela, cerrada por el autor con este episodio.

Entonces entendí que solo allí arriba podría encontrar la paz. Solo los astros estaban a salvo del tremedal de las pasiones. Solo en ellos era posible encontrar la armonía perdida de la infancia (...) Pero estaba escrito: no tardé en descubrir también allí arriba las flaquezas humanas. Como dijo el sabio, el hombre es la medida de las cosas, y las deforma según sus conveniencias (...) Entonces supe que allá donde mirara encontraría el reflejo de mis propias pasiones, porque la pasión humana contamina las cosas. Y me dije: “Isaías, búscate a tu alrededor, conócete a ti mismo mirando lo que te rodea”. (...) Y allá donde mires, encontrarás siempre al hombre, el Gran Medidor de las cosas. Al hombre, que lleva la realidad en volandas, como una gran bandeja con un novillo asado. Y que si ve a una rana, no puede menos que nombrarla reina de opereta, y si a una rosa, de exigirle al punto una lección o un desdén. Sí, ahí tienes cómo el Gran Medidor de las cosas ha contaminado el universo con sus pesadillas (...) Porque está probado que la mayoría de hombres no son fuertes ni débiles, sino mezcla de ambos. Ni son buenos ni malos, sino más bien capaces de la mejor hazaña y de la peor ignominia (...) He visto por ejemplo levantar edificios hermosos, de soberbia armonía de líneas, y he visto y oído a los albañiles blasfemar, perderse, machacarse un dedo, reñir durante el almuerzo, defecar en cuclillas, cantar coplas obscenas. Y al final, terminado el edificio, me he dicho: “Esa obra grande y serena representa justamente lo que no somos. La belleza nos niega”. Y he visto lo contrario. He visto a un comerciante estafar a una viuda y luego dar limosna a un mendigo o para las ánimas del purgatorio, y me he dicho: “Tampoco el hombre consigue ser diablo. También el mal nos niega. Inútilmente quiere hacer de sí mismo un edificio que le exceda en belleza o en fealdad”. (Landeró 2007: 416-417)

El ermitaño descubre, al elevar su vista a las estrellas, al plano superior al abrigo de las pasiones humanas, que el ámbito del deseo humano se extiende hasta allí arriba. Las flaquezas humanas alcanzan el ámbito de las estrellas: así funciona la trascendencia desviada. ¿Qué otra cosa sino dicha trascendencia desviada puede exigir de las ranas “que se conviertan en reinas de opereta”, y de cada rosa “un desdén o una lección”? La trascendencia a la que a menudo accede el ser humano es una trascendencia emponzoñada de deseo mimético, puesta al servicio de sus flaquezas. Isaías descubre en los impresionantes edificios humanos la huella de las pequeñeces y mezquindades de los obreros que los levantaron piedra a piedra, como Girard descubre en los grandes mitos de la antigüedad y en sus héroes el reverso oscuro de los sacrificios destinados a engendrar dichos héroes, hazañas y dioses. El mito excede al hombre en belleza como el antihéroe culpable de todos los males de la ciudad le excede en fealdad. El glorioso Faroni no solo

excede a Gregorio, sino a cualquier hombre, y también la culpabilidad ostentosa y ritualista que pretende adoptar Gregorio en ciertos extractos es propia de un hombre imaginario mucho más malvado que sí mismo. Las grandes gestas mitificadas por cada sociedad, como la cultura entera surgida del mecanismo victimario, se esfuerzan en ocultar el carácter funcional de los ritos y deidades destinados a contrarrestar la mucho más prosaica violencia humana, una violencia compartida por la especie. La especie humana está determinada por el deseo mimético, y los individuos que la componen no pueden evitar verse poseídos del prójimo por la misma configuración de su psicología.

¿Tú has leído el *Quijote*? ¿Solo a medias? Pues bien, allí podrás leer cómo Sancho le preguntó a su amo si el caballo *Clavileño* no encubriría en el fondo una burla. Y don Quijote dijo más o menos que ésta era una cuestión que solo incumbía a los burladores, porque a ellos dos nadie podía quitarles la gloria del intento. Ése es un acto de fe. (Landeró 2007: 417-418)

Esta es la gloria y la fe del sujeto humano presa del deseo. En esta interpretación del *Quijote* el ermitaño adopta la perspectiva de los Olías, quienes defienden el deseo mimético en lo que tiene de sueño incumplido que empuja al hombre en un espíritu de conquista que, aunque imposible de satisfacer, otorga al ser humano la ilusión y el empeño vanos como valores en sí mismos.

Pero en fin, te iba diciendo que, desde mi panorámica, yo veía que el hombre no es ni dios ni demonio (...) Y me dije: “Es muy difícil encontrar a alguien que, como Cristo con la cruz o Don Quijote con sus armas, soporte la carga justa y esencial que le ha asignado su destino” (...) En tu adolescencia vivías entregado a una gran tarea. Ibas descalzo hacia la Tierra Prometida. Pero se ausentó la amada, se ausentaron las musas, y como los hebreos cuando Moisés subió al monte a recibir consignas, levantaste un becerro de oro y lo adoraste. La poesía y el amor eran demasiado peso para ti (...) y por eso, en la primera ocasión que se te presentó, insatisfecho con tu ligereza, te echaste un mono al hombro, y ahora, claro, ese mono te pesa demasiado y te gustaría cambiarlo por una tinajilla o unas pajas secas. (Landeró 2007: 419)

En esta reflexión inmediatamente posterior nos encontramos con otra perspectiva, significativamente más lúcida, la que es propia a quien lo observa todo desde la retirada. La enfermedad o la muerte en otras novelas equivaldrían al retiro voluntario a lo alto de un edificio en *Juegos de la edad tardía*, similar al que acaece en la torre Farnèse de

Stendhal¹⁹,. Desde allí es fácil identificar los becerros dorados que cada cual erige, y lo que para Gregorio Olías había tenido un digno nombre, Augusto Faroni, y había venido a restablecer la autonomía perdida del personaje, aparece como lo que en realidad es: un ídolo ante el cual voluntariamente se esclaviza Gregorio. Ni dios ni demonio, desde las alturas resulta evidente que el hombre moderno es el configurador de tierras prometidas, gestas e ídolos confeccionados a medida, paradójicamente en pos de una esquivada autonomía que es sacralizada por la era.

Te iba diciendo, y ya pronto termino, que tampoco por ir ligero, o por pararse a descansar, consigue el hombre ser feliz. Y ¿por qué?, me preguntaba yo. ¿De dónde proviene el malestar de la especie? Y seguí observando hasta encontrar lo que entonces creí que era una respuesta. Me dije que frente a los demás animales, el hombre era el único que empieza la casa por el tejado. Cree que hay un camino directo a la felicidad, y todos se apresuran por él. Y a lo mejor no es así. A lo mejor no queremos entender que cada cual debe ser ante todo uno mismo, si feliz o desventurado eso es ya pera de otro olmo y liebre de otra mar, como quien compra un paquete de café y le viene dentro un caballito de premio (...) Pues no: ahí lo tiene usted buscando el premio por los sótanos y las cumbres. Y tanto lo busca, y con tal fiereza, que acaba encontrando un sucedáneo, un becerrillo de oro que en su ilusión cree que es un auténtico caballito. (Landeró 2007: 419)

A fuerza de observar, el ermitaño descubre que el deseo mimético no es la culpa individual de éste o aquél hombre, sino una condición de la existencia que igualmente impide al hombre encontrar la satisfacción incluso en los intentos de renuncia al deseo, una renuncia imposible que también se le queda grande. El hombre no quiere entender que cada cual debe ser ante todo uno mismo. De esta declaración caben dos interpretaciones; la romántica, más tradicional, exaltaría la originalidad como en la vanguardia artística. Existe no obstante una manera alternativa de entender esta defensa de la individualidad: aquélla que abogaría por la superación de una confusión humana frecuente y presente en las páginas de *Juegos*: el imperativo de convertirse en el otro identificado torpemente con un paso que se toma en pos de la autonomía personal. Las palabras de Isaías podrían suponer un aviso preventivo ante el deseo mimético que enseña a los hombres caminos secundarios y tortuosos hacia una trascendencia esquivada. Los elementos constitutivos de la novela otorgan a esta frase del ermitaño que aboga por un

¹⁹ “Fabrice and Clélia enjoy peace and tranquility in the Tour Farnèse, above desires and vanity which always threaten them but never harm them” (Girard 1976: 22)

esfuerzo individual por ser uno mismo una ambigüedad que también reside en la frase misma. Sabemos que todo lo que Gregorio pretendía era reconciliarse con sí mismo, reparar el expolio cometido por la vida contra su verdadero yo, el artístico y adolescente. Gregorio por lo tanto habría actuado de acuerdo con este imperativo que exhorta a ser uno mismo. La trama condena, no obstante, a Gregorio y a todos los que le rodean a catastróficas existencias desviadas de quien cada cual es, a un trasiego de identidades nunca definitivas ni apaciguadoras. La autonomía es un valor en torno al cual todos parecen estar de acuerdo a la hora de ajustar cuentas con la vida, pero las estrategias para acceder a ella son un problema irresuelto al que ahora parecen enfrentarse dialécticamente ermitaño y Gregorio, en la hora de la reflexión tardía. El problema, como identifica también la teoría del deseo mimético, es diferenciar el grano de la paja en lo que atañe a la autonomía. La pregunta sería, ¿se puede acceder a ella mediante la imaginación mitificadora potencialmente enajenante a partir de la conciencia mimética del hombre? ¿Se ha dignificado Gregorio, aproximándose de sí mismo, gracias a Augusto Faroni?

La segunda interpretación que proponíamos del imperativo de autonomía defendido por Isaías, la que advertiría al hombre de los peligros de confundir a los becerros de oro con divinidades autónomas, o confundirse a sí mismos con un becerrillo de oro, brotaría a raíz de una comprensión del deseo mimético como tal, conocimiento que actuaría como dique de contención de los imperativos de la competición mimética: “la felicidad de cada uno se fundamenta casi siempre en la desdicha ajena” (Landeró 2007: 422), nos recuerda Isaías. La segunda interpretación posible poseería por tanto una dimensión ética: la defensa del individuo y su valor intrínseco en tanto que ser humano, renunciando a la glorificación y ensalzamiento tanto del yo como de la alteridad (renunciando a todos los posibles “becerrillos de oro” o, al menos, a la descomunal influencia que a menudo ejercen sobre el individuo).

– Si quiere le puedo decir que todo es mentira –dijo–, que Faroni no existe y que yo soy un impostor. Hay algunos que lo piensan. Total, ¿qué importancia tiene que Faroni exista de verdad o no? Al fin y al cabo, Faroni no es Dios.

– En efecto –susurró don Isaías–, ese Faroni no es Dios, pero tampoco es un sacacorchos, cuya inexistencia nos podría acarrear problemas. Pero, ese Gil y tú, ¿habéis conseguido ser felices?

– No lo sé. A veces. Y a veces incluso le he mentado para que sea feliz, pero que conste que en las mentiras había siempre un fondo de verdad.

– Para ser feliz, unas cuantas mentiras es un precio barato (...)

- No me considero culpable –dijo Gregorio, midiendo las distancias.
- Y, sin embargo, engañaste a ese Gil. (Landeró 2007: 427)

Ésta es la conclusión del diálogo entre Isaías y Gregorio que cierra la novela. Este pasaje tiene lugar a la hora de rendir cuentas. ¿La inexistencia de Faroni es realmente fundamental en algún aspecto? ¿Cuál es el verdadero alcance de los excesos de la imaginación? ¿Pueden condenarse sus consecuencias y por consiguiente la causa? Llega la hora de delimitar el ámbito de la estricta verdad tras una trama inundada en ficciones. El ensueño de Madame Bovary, la existencia glorificada por las lecturas románticas de un Quijote enajenado, podrían ser defendidos por ese tímido argumento esgrimido por Gregorio: “a veces conseguimos ser felices”. El trágico final de Madame Bovary, el rechazo de la ficción caballeresca en el lecho de muerte de Alonso Quijano, se relacionan sin embargo con la réplica final y definitiva del objetivo Isaías: “y sin embargo, engañaste a ese Gil”. Tan sencillas palabras enlazan con toda la problemática histórica en torno a la relación entre ficción y verdad. Si esconden un cuestionamiento de la incuestionable y romántica autonomía del arte (contundente en este contexto puesto que el lector ha sido partícipe del alcance del engaño urdido contra Gil), habría que entenderlo en relación sobre todo con la trascendencia desviada: el cuestionamiento atañe a la sustitución de la religión por el arte. Una vez más *Juegos de la edad tardía* comparte una preocupación cervantina. El sencillo recordatorio *tardío* de Isaías devuelve a la ética al lugar que le pertenece, al margen de la ficción y con una existencia autónoma, palpable y fundamental, como la defendida por Levinas. Isaías parece participar de una perspectiva que defendería que detrás de cada Faroni, de cada Dacio Gil Monroy y de cada Don Quijote hay un ser humano cuya existencia goza de un inalienable valor. Isaías reivindica el valor de Gil y llama al engaño por su nombre en el momento justo en que Gregorio debe reflexionar sobre lo que ha sucedido en las páginas precedentes. Ni Gregorio ni el lector deben olvidar la responsabilidad que un hombre ejerce sobre su prójimo. La imaginación no alcanza a difuminar la culpabilidad de Gregorio: el protagonista de la novela ha engañado a otro ser humano, y esta conclusión es la que termina con la disertación en torno al arte y la verdad que de alguna manera se ha desarrollado en cada página de la obra. “Una imaginación que se emplee contra mí puede emplearse tan vigorosamente que pueda morirme por la imaginación de otro”.

Una vez más concluiremos con una mención a la perspectiva girardiana. Al hilo del reconocimiento explícito, aunque discreto, de que Faroni “no es Dios” por parte de

Gregorio, recordemos que nuestro protagonista no es el único personaje en la historia de la literatura que postreramente se aproxima a una superación del deseo metafísico:

Novelistic reconciliation has both an aesthetic and an ethical sense. The hero-novelist achieves the third novelistic dimension because he goes beyond metaphysical desire and because he discovers *a man like himself* in the mediator who fascinates him. Novelistic reconciliation allows a synthesis of Other and Self, of observation and introspection, which is impossible in the romantic revolt. It enables the novelist to view his characters from different perspectives and, with the third dimension, give them true freedom and motion. (Girard 1976: 146)

7. Conclusiones

Nuestra hipótesis de partida en esta tesis era que el deseo humano ha de ser considerado mimético, que el deseo autónomo es un mito, y que esto se refleja en la literatura occidental gracias a un legado específicamente católico. Para comprobar el alcance de este presupuesto que hemos tomado prestado a René Girard, hemos aplicado a nuestro corpus de obras literarias el análisis que este realizó en la obra crítica *Mensonge romantique et verité romanesque* (1961).

El principal resultado de nuestro esfuerzo ha sido que el corpus de narrativa que se ha estudiado a partir de la teoría mimética se ha visto ampliado, así como el alcance de la teoría mimética en sí. Nos hemos centrado, principalmente, en el contenido antropológico de nuestras obras seleccionadas, y hemos encontrado en todas ellas trazas de una concepción del ser humano que concuerda con el teorema mimético que afirma que “la grande et vraie littérature montre que l’accomplissement de soi par le désir est impossible” (Girard 2010: 190). Pero lo cierto es que hemos encontrado también, en algunos de estos autores, indicios que podrían justificar la presunción contraria, aquella que defiende que el deseo, como el afán de Gregorio Olías, es la manifestación autónoma del ser del sujeto. Ello aproxima nuestra conclusión a la idea de Cesáreo Bandera que considera la literatura un *Refugio de la mentira* (2015) cuya relación con la revelación católica de Girard sería tan estrecha como problemática. Consideramos que este aspecto problemático se debe al hecho de que la literatura bebe de la tradición cristiana al tiempo que hunde sus raíces en el ritual, en el mito y en filosofías divergentes del mensaje antisacrificial que Girard atribuye al Nuevo Testamento.

A lo largo de nuestro análisis han aparecido interesantes coincidencias temáticas entre las obras de nuestro corpus, entre sí y entre estas y las del corpus de René Girard. La más significativa es la preocupación común por las víctimas y por la responsabilidad del individuo ante la violencia comunitaria o interindividual, dos de los elementos esenciales de la exégesis bíblica de Girard. Hay otra serie de cuestiones, como la realización casi siempre problemática de la autonomía en el contexto de la relación intersubjetiva, que también aproximan a nuestros autores a la interpretación que este hiciera del Catolicismo.

En Katherine Mansfield hemos encontrado la interesante alternancia entre una vivencia idólatra de la alteridad y el profundo desprecio o decepción ante la misma, que asociamos con la situación de exterioridad de Mansfield como escritora y ser humano respecto de un centro reverenciado de poder (Londres), y de reclusión al final de su vida a causa de la enfermedad. La artista reproduce en su literatura el conflicto del sujeto que se ve apartado de lo que percibe como la “verdadera vida”, pero también la decepción de quien acorta demasiado las distancias con su ídolo. La literatura de la autora evidencia una marcada transición desde la mediación externa hacia la mediación interna, experimentada en vida por ella misma, que culmina en una producción marcada por la vivencia del aislamiento. Ello concuerda con la esencialidad que la desvinculación del entorno tiene en la labor literaria de los escritores del canon de Girard. En concreto, con la noción del crítico francés de la “conversión novelística” (2010), el fenómeno que posibilitaría la comprensión madura del funcionamiento de la psique humana. En este caso, estaríamos ante un ejemplo de conversión novelística que se tradujo en una producción en relato breve, un género jamás estudiado por el crítico.

Otros autores habían reparado ya en el efecto de las circunstancias personales de Mansfield en su literatura:

But in England she was self-conscious, uneasy. Her best work was composed in a clear, open atmosphere where she could feel free. Paradoxically, the constraints put on her by her disease and which forced her out of England gave her exactly that freedom. (Hanson and Gurr 1981: 9)

La mayoría de los críticos de Mansfield coinciden en que la mejor narrativa de la autora se vio influida por la situación a la que se vio abocada primero como hija de la colonia, después como eterna extranjera y finalmente como inválida retirada del juego

social. Hemos comprobado que, como prevé la teoría de Girard sobre la creación literaria, la toma de distancia de la autora respecto del prójimo real redundaba en un estudio exhaustivo y certero de la vanidad y la impostura en los personajes. La privacidad total que Hanson y Gurr atribuyen a la última etapa de su vida sería una ventaja que facilitaría la comprensión de los límites de la libertad del ser humano social. Las relaciones que se establecen entre sus personajes entre sí y entre cada uno de ellos y los diferentes personajes o disfraces identitarios que adoptan podría estar inspirada en una alienación que tal vez ella padeciera como resultado de sus relaciones personales, y que puede que solo acertara a comprender desde esa situación de exterioridad a la que aludíamos:

It would be more realistic to see her development through the last decade in terms of a withdrawal, first into the "world of two" which she set up with Murry, and subsequently, even before the tuberculosis which turned so much of the last period of her life into the reclusive existence of an invalid, a retreat into the total privacy of her own vision of her childhood world. (Hanson and Gurr 1981: 3)

Pero el mundo soñado y privado de Mansfield que es recreado en su obra tardía, lejos de ser un mero retablo impresionista del espacio y de los personajes de su infancia, abunda en el estudio de las relaciones sociales y de la búsqueda de autonomía. La crisis identitaria modernista está, en nuestra autora, tratada como un conflicto social, estrechamente relacionado con la interacción del personaje con sus semejantes. Creemos que ella, como Proust (según Girard), trata la vanidad como un problema esencial. Su metáfora del envenenamiento para describir en el sujeto el efecto de la relación con la alteridad nos ha llevado a considerarla una autora que, en un contexto artístico en que la originalidad y el formalismo eran algunos de los valores considerados esenciales en la obra de arte, reprodujo en literatura numerosos ejemplos de cuán difícil es para los seres humanos ostentar la ansiada autonomía, y lo común y lamentable que resulta abdicar en el otro. En sus relatos encontramos, como decíamos en el capítulo que le hemos dedicado, la imposibilidad de que se actualice el ideal de autonomía y pureza que ella, no obstante, abrazó intelectualmente. En sus diarios, la autora nos descubre la preocupación por la relación entre arte y verdad o el arte como verdad, mientras que en sus análisis psicológicos nos revela a menudo la sombra del mediador admirado tanto en el fondo como en la forma (el amaneramiento, el acento o el discurso que adoptan sus personajes suelen ser atributos que se toman prestados del prójimo). Así, Mansfield nos proporciona

un apasionante material para estudiar cómo se contradice la reivindicación del arte como esencia última de la subjetividad con la habitual manifestación impostada de atributos del otro en la construcción identitaria del hombre, e incluso en la misma creación literaria (véase el personaje de Raoul en el relato *Je ne parle pas français* [Mansfield 2006]).

Helada y *El tambor de hojalata* han puesto de manifiesto que el diálogo entre diferentes herencias occidentales se reproduce en literatura. En Grass hemos encontrado una especial relación con Nietzsche, porque su protagonista insiste en ridiculizar la figura de un Cristo impotente ante los acontecimientos y que se deja sustituir por el enano Óscar, ávido de creación y de experiencias y una figura marcadamente dionisiaca.

Por ello hemos creído encontrar en Óscar al más romántico de todos los personajes protagonistas de nuestro corpus. Igual que Girard dijo de Wagner que era “un peu trop allemand pour être catholique au sens où le sont Baudelaire et, d’une certaine manière, Germaine de Staël” (Girard 2010b: 24), podría ser que algunos personajes de la novela alemana guarden una relación especialmente estrecha con la leyenda mítica y la metafísica sacrificial, y que este sea el caso de Óscar, cuyo realismo mágico le convierte en un personaje casi de leyenda, mitad monstruo mitad dios, con reminiscencias sacrificiales y defensor de una seductora autonomía sobrehumana. Pero, al igual que sucedía en Nietzsche, en *El tambor de hojalata* se le reserva un papel de excepción al Cristo sacrificado, por mucho que se transgreda su figura, hasta el punto de ser precisamente la figura mítica central de la obra, con la que Óscar establece su principal diálogo. En cualquier caso, lo que sin duda tiene un papel de excepción es la moral defendida por el Cristo denostado, ya que la segunda parte de la obra asocia el crecimiento del ser humano Óscar con el reconocimiento de la culpa y la confesión de sus crímenes. Finalmente, la novela de Grass supera su mismo planteamiento y vemos como Óscar se humaniza a medida que asume la responsabilidad sobre sus crímenes y la naturaleza conflictiva de sus relaciones con el prójimo. Y, como sucedía en los Nibelungos, la literatura es una vez más el espacio en que el mito se transforma y se supera. La misma pregunta que se hacía Girard sobre *El anillo del nibelungo* de Wagner nos la hacemos nosotros ahora sobre *El tambor de hojalata*: “Sommes-nous dans une histoire vraiment cyclique ou sommes-nous dans une histoire ouverte, une histoire de liberté et de responsabilité?” (Girard 2010b: 148).

Es inevitable encontrar un paralelismo entre el falso salvador que es Óscar (Cunliffe 1969), mítico, mágico, chivo expiatorio confeso y practicante, con el hombre que se erigió en falso salvador del pueblo alemán en virtud de una serie de mitos e ideales

que redundaron en el establecimiento de categorías estrictas de seres humanos y en el diseño de una sociedad cuyo maniqueísmo generó chivos expiatorios, tal y como prevé la teoría mimética. Pero Óscar, al contrario que el dictador, termina admitiendo la realidad de la rivalidad y la verdad de la víctima.

A pesar de todo, *El tambor de hojalata* no deja de ser una apología del marginal, del loco y del artista, susceptible de generar una nueva idolatría, esta vez de la supuesta diferencia esencial del artista y del arte autónomo. Por su parte, el pintor Strauch de Bernhard, que podría ser un personaje análogo al dignificado y reivindicado paria de Grass, está tan desprovisto de poder y es tan digno de compasión que se asemeja más al moribundo al borde del camino de la parábola del buen samaritano que al mefistofélico nuevo dios deforme del *Tambor*. Además, el protagonista de *Helada* es un personaje que no se limita a ser el espectáculo de un sufrimiento victimario individual, sino que, con su mirada permanentemente fijada sobre otras víctimas a su alrededor, aporta al lector la visión de conjunto, niveladora, del novelista occidental de la teoría mimética. Si bien la obra es susceptible de generar en el lector una fascinación mórbida por el personaje principal, la estructura triangular misma del planteamiento, y la misteriosa insistencia final del joven estudiante de medicina por reivindicar el parecido último entre ambos hermanos, nos sugiere una cualidad antimítica en ella y una visión humanista y sosegada en su autor.

Cuando uno lee *Helada*, tiene la sensación de que las víctimas están por todas partes. Aun así, es cierto que la novela atribuye la culpa de la violencia contra el pintor a su hermano, y el mismo pintor nos invita a recelar de la burguesía que aparece como una sombra criminal con sus apariciones esporádicas en el pueblo en el que se ha recluido. Pero Bernhard hace mucho más notoria que Grass la ausencia de diferencias entre los personajes, en concreto entre los dos hermanos, y además hace de tal equivalencia una suerte de conclusión a su atípica trama. Igualmente se evidencia el hambre de pertenencia a la civilización aparentemente despreciada que experimenta el propio personaje principal.

Hemos encontrado reminiscencias bíblicas, pero también platónicas, en una de las escenas clave de *Helada*, en la que el pintor se encuentra con un cadáver al borde del camino. Ello nos ha permitido descubrir la subversión de la que es capaz la literatura (su obsesión por cuestionar tanto la violencia como los lugares comunes y los prejuicios comunitarios) y comprobar que esta es, como apuntábamos, un territorio entre el mito y la desmitificación que puede generar nuevos héroes y nuevos villanos en la mente del

lector, cuando su lectura sucumbe a la tentación de categorizar a los personajes de forma maniquea, y parece extraer de ellos tipos de hombre a los que encumbrar o despreciar. La empatía que genera el pintor y nuestra tendencia a identificarnos, por obra y gracia de la pluma de Bernhard, a favor suyo y en contra de quienes le rechazan, demuestra la facilidad con la que la literatura genera nuevos culpables y nuevos héroes, reflejo sin duda de lo que tendemos a hacer los seres humanos en la vida real. La paradoja reside en que el mismo esfuerzo subversivo del texto, que sería según Girard una empresa que la gran literatura occidental tendría en común con el Nuevo Testamento, se puede convertir fácilmente en un esfuerzo generador de nuevos chivos expiatorios, mientras que el texto evangélico nos insta a renunciar a hacerlo y a ver en, literalmente, cualquiera, una víctima potencial de la violencia y de las categorizaciones estrictas que nacen de esta. Nuestro análisis de *Helada* nos ha llevado a concluir que, como nos recordaba Jeremiah Alberg, para hacer justicia a la historia es imperativo evitar convertirla en un relato de “buenos” contra “malos” (Alberg 2013).

Con el realismo español de Pérez Galdós y Clarín nos hemos detenido sobre el momento en que nuestra sociedad se configuraba en torno a unas dinámicas que finalmente llevarían a la guerra civil española, un caso histórico de violencia generalizada entre seres humanos de una misma comunidad. Girard cree que nuestro mundo contemporáneo es una época en la que se vive una acuciada crisis de las diferencias, cuyo fin natural sería una manifestación de violencia redoblada consistente en la transferencia unánime y catártica de las rivalidades intestinas sobre la víctima. Después de haber concluido nuestro análisis de *Fortunata y Jacinta*, en el cual, entre otras cosas, hemos aportado una lectura de la novela en la que se recalcaban los efectos sobre la experiencia individual de la desintegración de las tradiciones, cayó en nuestras manos el discurso de Pérez Galdós, pronunciado al ingresar en la Academia de la Lengua Española, en el que el propio autor incidía sobre la deriva de la sociedad española que se encontraba en proceso de superar, en virtud de la educación y el progreso, los estamentos y clasificaciones estrictos del pasado. En este texto, Galdós abordaba también la deriva de una literatura que se veía obligada a renunciar a los tipos literarios de otrora:

Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron, ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno

de la familia humana (...) En esta muchedumbre consternada, que inventa mil artificios para ocultarse su propia tristeza, se advierte la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia, y que habían llegado hasta muy cerca de nosotros con organización potente. Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales (...) De lo que vagamente y con mi natural torpeza de expresión indico, resulta, en la esfera del Arte, que se desvanecen, perdiendo vida y color, los caracteres genéricos que simbolizaban grupos capitales de la familia humana. (Pérez Galdós 2013: 25-29)

Resulta apasionante comprobar que Girard encontró las mismas advertencias o desconciertos que Galdós expresó en este discurso en un pasaje de Shakespeare, que hemos reproducido parcialmente en el capítulo dedicado a Landero y del cual ahora reproducimos otro extracto, que Girard aportó como evidencia de su pretensión de que “les systèmes culturels de Shakespeare sont toujours sur le point de s’effronder”:

... Oh, quand la hiérarchie vient à être ébranlée,
Echelle selon quoi tout grand dessein s’ordonne,
L’entreprise languit. Comment les sociétés,
Les confréries, les distinctions académiques,
Le paisible commerce entre deux longitudes,
Les droits de primogéniture et de naissance,
Les privilèges qu’on accorde à la vieillesse
Ainsi qu’à la couronne, au sceptre, aux lauriers,
Pourraient-ils, sans la hiérarchie, de maintenir?
Brisez la hiérarchie, détentez cette corde,
Aussitôt quelle dissonance! Tout se heurte,
Tout se combat; les eaux naguère contenues
Exhaussent leur poitrine au-dessus des rivages
Et de ce globe liquide font un brouet;
La forcé et reine maintenant sur la faiblesse
Et le fils effréné frappe son père à mort;
Violence est loi; mieux: le licite et l’illicite,
Dont Justice preside à l’éternel combat,
Perdent leur nom et Justice pareillement
(Girard 2002: 238²⁰)

²⁰ La cita pertenece a *Troilus and Cressida*. La versión original dice: “How could communities, / Degrees in schools and brotherhoods in cities, / Peaceful commerce from dividable shores, / The primogenitive and due of birth, / Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels, / But by degree, stand in authentic place? / Take but degree away, untune that string, / And, hark, what discord follows! each thing meets / In mere oppugnancy: the bounded waters / Should lift their bosoms higher than the shores / And make a sop of all this solid globe: / Strength should be lord of imbecility, / And the rude son should strike his father dead: /

Gracias al crítico francés disponemos ahora de una posible explicación para este fenómeno de desintegración de las tradiciones que, según su hipótesis, se remontaría, más allá del auge del capitalismo, hasta el texto bíblico (acaecido, por otro lado, muchísimo antes que el auge de la inmigración a Occidente, al que a menudo se culpa de la pérdida de identidades comunitarias). El Nuevo Testamento llamaba a los hombres a renunciar a la diferenciación mítica entre seres humanos, nacida de la violencia sacrificial y perpetuada por el ritual y el mito. Esta lectura de Girard del texto sagrado podría propiciar una nueva hipótesis sobre el origen de violencia generalizada en una comunidad, la española, que había vivido un progreso considerable en siglos anteriores. Donde Galdós veía con recelo la educación y el progreso técnico como razones de la desintegración social (“pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales, de una parte por la desmembración de la riqueza, de otra por los progresos de la enseñanza” [Pérez Galdós 2013]), Girard veía las consecuencias históricas de la revelación cristiana, la cual sería la causa radical, paradójicamente, de la secularización, el progreso y la liberación del hombre de los mecanismos de cohesión arcaicos en Occidente. Pero, dentro de esta lógica girardiana, el mismo auge del igualitarismo y el individualismo y la renuncia al mecanismo sacrificial podrían haber derivado en una imposibilidad de contener la violencia intestina en el caso de España.

Lo cierto es que entre los Nibelungos o el Cid y la nueva literatura que Galdós proclama ha habido una evolución específicamente occidental, profundamente cervantina, que merece ser objeto de interés del investigador una y mil veces. Andrea Grillini nos recordaba en *Mapas de la literatura europea y mediterránea* (Anselmi: 2002) algunos de los focos de interés de la épica, en este caso concreto, de la alemana:

Las Aventuras IV y V marcan el punto culminante de la sensibilidad cortés que impregna Los Nibelungos. En ellas, se representa y celebra la perfección caballeresca, la belleza de las relaciones feudales, la valentía de los combatientes, el ritual de la guerra, de la victoria y de la derrota, el respeto a la palabra dada, la constancia en el amor merecedora de premio. (Grillini 2002: 142)

Force should be right; or rather, right and wrong, / Between whose endless jar justice resides, / Should lose their names, and so should justice too” (Shakespeare 2005: 749).

Pero el reto de la literatura del XIX consistía en devenir en lo individual sin perder universalidad, un espíritu que recuerda al que define, en nuestra opinión, el trabajo realizado a nivel teórico por Girard, y una de las razones por las que el análisis que este hizo de la literatura desembocó en la antropología que ahora conocemos como girardiana, y no en otra. Es esa antropología la que, por nuestra parte, hemos adoptado para analizar obras creadas en el mismo momento civilizatorio que aquellas de las que esta surgió, con los felices resultados que cabría presuponer, teniendo en cuenta el proceso seguido.

Como dice Gullón en su artículo “Galdós, escritor moderno: una mirada crítica actual (1987) a *Fortunata y Jacinta* (1887)” (2005), la modernidad en la novela está relacionada con la capacidad del escritor de reivindicar al individuo:

Uno de los caminos más fructíferos, a mi modo de ver, de abordar el tema de la modernidad en *Fortunata y Jacinta*, de acuerdo con la perspectiva que acabo de bosquejar, sería aquel que examinase el choque entre la conciencia social y la experiencia individual, las divergencias existentes entre ambas. Y digo esto porque me parece que es ahí, en ese hueco, donde reside la falla por donde la novela de Galdós se distancia de la de sus coetáneos. La modernidad galdosiana no depende, lo dije hace un momento, de su sofisticación teórica ni práctica, nunca fue moderno por vocación -a lo Flaubert, a lo James-, reside, en cambio, en la sensibilidad con que exploró la experiencia individual. Y describir una experiencia individual en el siglo XIX, añadido, equivalía a inscribirla en el registro de nacimientos, pues los novelistas poseían poca práctica en la creación de ese tipo de vivencias. Observarles escribiendo tales experiencias individuales supone atender a la alborada de lo moderno. (Gullón 2005)

La Regenta y *Fortunata y Jacinta* se prestaban especialmente a un análisis en paralelo con las grandes obras novecentistas analizadas por Girard. Las dos obras son buenos ejemplos de esa literatura moderna en ciernes que se interesa por un individuo que no sabe qué hacer con su propia autonomía. Lo cierto es que son muchas las coincidencias en temas y perspectivas entre Galdós, Clarín, Flaubert, Stendhal, Proust y Dostoievsky (posteriores, pero sin duda enormemente inspirados por sus predecesores). Pese a ello, persisten las lecturas críticas que se centran en la particularidad de cada autor y de cada historia, probablemente en virtud de la innegable talla de todos ellos. Sin embargo, cuando pasamos, a través de Girard, del “bovarismo” de Gaultier al esnobismo de Proust y a la luz de ellos retomamos *La Regenta*, resulta inevitable desvincularnos de las circunstancias particulares de la provincia española del XIX o de arquetipos como el de la perfecta casada española de la época, para abrazar el conflicto esencial del deseo

humano que Girard propone. Y así, a partir de una nueva reflexión en torno al “Madame Bovary, c’est moi” de Flaubert, y la presunción de unidad de la gran novela occidental defendida por Girard, proponemos nosotros una lectura de la obra de Clarín en la que Ana Ozores y sus circunstancias son un vehículo a través del cual se puede llegar hasta los dos temas esenciales que especificamos a continuación: el hambre metafísica del ser humano occidental y la propensión de cualquiera de nosotros a una idolatría estéril. Cuando se descubre el velo que recubre el amor y el deseo idólatras, la pasión de Ana Ozores resulta tan humillante como el beso del sapo. Nuestro estudio considera esenciales, y una auténtica clave de lectura, las palabras de la protagonista cuando dice: “yo también soy cómica, soy lo que mi marido” (Alas “Clarín” 2005: 607). Precisamente porque sus palabras son extrapolables a muchos otros personajes de otras obras narrativas españolas, desde Sancho Panza hasta la suegra de Gregorio Olías.

Por lo tanto, como resultado de este trabajo nos atreveremos a refutar algunas premisas que la crítica española ha establecido sobre lo que es y lo que no es *La Regenta* en tanto que obra literaria. Se dijo en su día, por ejemplo, que es el estudio de una mujer histérica (es decir, marcada por la diferencia de una enfermedad de la que, afortunadamente, no podría contagiarse cualquiera):

A mi entender, la idea madre de la novela, si es que las novelas tienen ideas madres, puede reducirse a estos términos: se trata de un caso de histerismo; por lo menos, Anita Ozores es como el centro hacia el cual convergen todos los episodios y el personaje al cual se subordinan todos los de la novela, y Anita Ozores es pura y sencillamente una histérica. (Vida en Beser: 1982)

Al margen de la atribución al personaje de esa “enfermedad” específicamente femenina y que se ha utilizado en otras épocas para estigmatizar, una vez más, a la mujer (otra diferencia mítica y extremadamente funcional), creemos que esta lectura peca de lo mismo que muchas otras que forman parte de historia crítica de *La Regenta*. Una y otra vez se ha querido buscar en Ana una personalidad especial y, en su historia, una tragedia íntimamente ligada a la naturaleza pretendidamente diferencial del personaje, o a una Vetusta específicamente novecentista y española. Pero Ana Ozores tiene demasiado en común con Madame Bovary, con Gregorio Olías y con Alonso Quijano para que una explicación de este tipo resulte enteramente satisfactoria.

A menudo se ha dicho también que se trata de una novela cuyo tema esencial es la represión sexual ejercida por el medio social (que en el fondo es lo que se quería decir cuando se tachaba a Ana de histérica, aunque esta vez sin recurrir a una nomenclatura pseudocientífica a todas luces falsa). Antonio Vilanova, por ejemplo, nos decía que “el desarrollo argumental de la novela gira en torno a la frustración sexual y amorosa de la protagonista” (Vilanova 1985: 43).

Ninguna de estas dos lecturas nos parece acertada (pese a que la segunda tenga más razón de ser que la primera, ya que sin duda el placer sexual de la mujer y su condena tienen un papel protagonista entre los temas que trata la obra). No obstante, nos parecen mucho más esenciales otra serie de cuestiones que hemos convertido en objeto de nuestro análisis en el capítulo correspondiente, por ejemplo la negociación de Ana Ozores con su propio orgullo, la necesidad que tiene de creerse diferente al “vulgo” o su connivencia con el Magistral para hacer de sí misma un escándalo durante la Semana Santa, cuando procesiona disfrazada de Cristo en la que, posiblemente, sea la escena más girardiana de todo el corpus que hemos analizado. Una escena que, por cierto, tiene una réplica en *El tambor de hojalata*, aunque en la obra de Grass no se tratan, como sí sucede en *La Regenta*, las repercusiones psicológicas de esta celebración de la trascendencia desviada a la que el sujeto se somete voluntariamente. Por eso, entre otras cosas, defendemos la idea de que el *Tambor de hojalata* es una obra más romántica que *La Regenta*, porque el enano siempre sale vencedor de sus pantomimas, mientras que Ana, tras sucumbir a sus delirios de grandeza, se siente humillada, pervertida, alienada y prostituida en favor de su comunidad y en detrimento de sí misma. Y por eso nos ha interesado especialmente, por resultar muy reveladora, la constatación que hace Ana de que ella misma es tan inauténtica como su mediocre, desapasionado marido, del que tan diferente quieren verla los que admiran y compadecen a la protagonista, a la que quieren ver especial, trágica y enferma de una excesiva sensibilidad, lirismo, libido o morbosidad.

Nuestro estudio nos ha llevado más allá de la tradicional lectura de Ana Ozores como un caso de autonomía personal inhibida por culpa de imperativos sociales injustos. Hemos destacado en el personaje protagonista una serie de cuestiones que es posible encontrar tanto en el resto de personajes de *La Regenta* como en los del resto de obras de nuestro corpus. En cuanto a la trama, hemos encontrado en ella un caso de superación de una moral estrictamente humana hasta desembocar en una moral católica, en la resolución del conflicto entre el amante y el marido y en el rechazo explícito del duelo. Por eso nos ha resultado también especialmente significativo que en la novela tengan lugar

perversiones del mensaje evangélico perpetradas, precisamente, por los representantes de la Iglesia.

España, pese a su estrecha relación con el Catolicismo, demostró históricamente una especial dificultad en participar del progreso occidental facilitado, según Girard, por la condena a la religión arcaica y el mito llevada a cabo por Cristo. Este hecho histórico abre nuevos interrogantes para los estudiosos de la teoría mimética, que tal vez merecerían ser planteados en un nuevo estudio dedicado específicamente a la historia española y su relación entre la literatura y el Catolicismo. Nos limitaremos por ahora a elucubrar con la posibilidad de que la religión, al estar estrechamente relacionada con lo comunitario y lo humano, y en virtud de la intrínseca relación entre lo comunitario, el ser humano y la violencia (desentrañada por Girard), sea especialmente susceptible, en manos de hombres, de derivar hacia una caricatura de sí misma, hacia un nuevo arcaísmo, exactamente igual que sucede con la literatura, y por idénticas razones. Entre las consecuencias de la revelación cristiana, Girard cuenta la posibilidad de que esta origine un humanismo universalista extremadamente poco funcional para las sociedades, además de la secularización generalizada que explicaría el desarrollo de la ciencia, la industria y demás fenómenos que definen nuestra civilización. Pero cuando el mensaje de la verdadera religión excede las posibilidades prácticas o la voluntad de renunciar a la competición de los seres humanos, es de prever que se convierta en constructora de nuevos mitos, reglas y mecanismos sacrificiales, traicionando la misma revelación que la fundamenta.

El mensaje que en la política o en la práctica eclesiástica se puede diluir o escamotear con facilidad, lo que se ve a menudo relegado a un segundo o tercer plano, triunfa no obstante en la gran literatura occidental. De hecho, lo hace en numerosas instancias en las obras que nosotros hemos propuesto. Como decíamos, *La Regenta* ejemplifica la transición desde un honor, el del Siglo de Oro, propio a una sociedad donde persiste, aunque ya en su fase de lenta disolución, la diferencia social estricta, hasta otro, estrictamente católico o, si se prefiere, humanista, que en la teoría de Girard sería a fin de cuentas al aspecto fundamental de la moral verdaderamente cristiana. En *La Regenta* vemos al personaje injuriado, fanático de Calderón, que ya no puede aceptar el asesinato del rival. Esa es la vertiente positiva de la desintegración social que, recordemos, asustaba mucho a Pérez Galdós:

Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sinnúmero de reglamentos, legislando desaforadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar, unidades vigorosas que no acertamos a definir en la confusión y aturdimiento en que vivimos. (Pérez Galdós 2013: 28)

Afortunadamente, la pérdida de estabilidad del tejido social de siglos anteriores, de la que Galdós se lamentaba, se traduce en su propia obra, pero también en *La Regenta* de Clarín, en una moral que, en vez de desembocar en la represalia y la venganza que exigiría un honor todavía situado en el espacio social, exige ahora a los personajes mayor responsabilidad, autonomía y respeto hacia la vida del prójimo, que tienen como resultado el ejercicio último de un mayor respeto de su propia humanidad.

Víctor Quintanar y Jacinta son los principales representantes de esta moral moderna pacifista y cristiana. También el personaje de Frígilis es clave para comprender el estadio de la civilización occidental desde donde opera el literato del XIX español. El novelista, como observador externo de la sociedad, tiene su *alter ego* en este observador externo de la sociedad de Vetusta, cuyo credo se compone principalmente de una única máxima que reza que el ser humano es frágil y hace lo que puede, frente al grandioso héroe que la leyenda y el mito de sociedades más rígidas pretendieron que el hombre aspirara a ser, y por el que a personajes como Anita Ozores todavía les gustaría sustituirse a sí mismos.

En la moral de la que hacen gala Jacinta, Frígilis y Víctor Quintanar, y en la ética que define la elección existencial de este último o la aceptación de la primera del bastardo hijo de su rival, podría encontrarse esa herencia cristiana que da lugar a una literatura en la que tienen cabida la reivindicación del ser humano y su innegociable dignidad intrínseca y universal. Una literatura que sería imposible concebir sin un Cervantes que tachó abiertamente de loco a su protagonista, fascinado por las novelas de caballería, o que nos dio a Sancho Panza, el verdadero representante del pueblo, que solo en ocasiones se dejara deslumbrar por los delirios de grandeza de su señor para demostrarnos que a menudo nuestras cuitas son el producto de un deseo alucinado y enajenante.

En *Fortunata y Jacinta*, la trascendencia desviada es igual de flagrante que en *La Regenta*, pero Galdós desarrolla además una profusa representación de la llaneza del pueblo español, que no siempre tiene efectos positivos en el universo galdosiano. Ello

nos ha permitido estudiar los escollos que la naturaleza humana erige contra la verdadera actualización del mensaje cristiano de igualdad.

La igualdad económica y social en ciernes en el XIX de Galdós se traduce en el triunfo de la mediocridad (véase el personaje de Juanito) y genera el carácter envidioso, mezquino, cerrado sobre sí mismo, del español que también encontramos en otros literatos como Machado. Algunas de las circunstancias específicas de España podrían explicar esta querencia nacional por lo mediocre. Por ejemplo, la congelación de su progreso dentro de un universo occidental en virtud de múltiples razones, tuvo como consecuencia que la secularidad y el progreso hacia una sociedad más igualitaria no generaran, como en Francia con Bonaparte, ningún ídolo ni gran mito secular efectivo, como apuntábamos en el capítulo de esta tesis dedicado al siglo XIX. Tal vez ello explique la amalgama de rivalidades entre iguales, las rencillas caseras de todo tipo que redundaron en nuestro famoso estallido de violencia fratricida. No obstante, antes, durante y después de la contienda, en el vaivén típico del mecanismo sacrificial de Girard, se generaron nuevos mitos, o la actualización manipulada de viejos mitos como la españolidad, la raza y la nación, tal vez como respuesta al fracaso de la secularidad española a la hora de consolidar un verdadero progreso y unos férreos ideales seculares.

Por último, hemos llevado a cabo un análisis especialmente exhaustivo de la única novela contemporánea en castellano del corpus, *Juegos de la edad tardía*, con objeto de comprobar si han llegado a nuestra literatura más reciente los vestigios de la herencia evangélico específica que Girard presupone a la novelística occidental, y que hemos encontrado en Galdós y Clarín. En esta obra de Landero hemos buscado señales de la transformación en el imaginario colectivo de los españoles y de la revolución secular que Girard atribuye al legado subversivo de Cristo y a su reivindicación del individuo, pero esta vez en esa sociedad particularmente retrógrada y pseudosentimental de la España de mediados del XX. La nación que inspira la novela es una nación en la que diferenciaciones estrictas en torno al concepto de españolidad, lo masculino y lo femenino, lo normal y lo anormal, así como la diferencia entre clases y la división campo-urbanidad tuvieron vigencia hasta bien entrado el siglo XXI. Gregorio Olías dice adiós a algunas categorías de hombre que ya empezaban a perder su relevancia, como la figura del poeta intelectual que inspiró a los hombres de la edad de Landero y a sus padres, igual que Alonso Quijano, en palabras de Jorge Luis Borges, despidió con su gesta a las novelas de caballería (Borges 1952).

Así como a nuestro pueblo le llevó más años superar las barreras que separaban una clase social de otra, una comunidad de otra o una facción política de la opuesta, también tardaron más tiempo en perder su vigencia una serie de mitos o creencias socialmente compartidas cuya fuerza residía, tan vez, en la violencia en medio de la cual se generaron. En *Juegos de la edad tardía* tenemos, por ejemplo, la debacle del *mito del progreso* (ya esbozado por Philippe Sellier en “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?” y por Raymond Trousson en su estudio sobre las reescrituras de Prometeo) que, de forma tal vez algo tardía, enraizó en nuestra sociedad tras la contienda, especialmente entre los perdedores y su descendencia, que se encontraron con nuevas posibilidades a medida que el país recortaba las distancias con el resto de Occidente. La novela de Landero se inspira en los últimos estertores de esta idealización del progreso y el saber, y su trama es una perfecta materialización contemporánea del conflicto cervantino en el que los sueños del protagonista tienen algo de ridículo y absolutamente todo de inalcanzable.

La novela gira en torno a la noción del “afán”, que podría ser esa ansia de trascendencia a partir de lo social que ha venido a sustituir la fervorosa imitación de los modelos religiosos (en otras palabras, el deseo mimético de Girard). El personaje protagonista es ya muy diferente de Ana Ozores, aunque solo en sus atributos más superficiales. No obstante, es posible afirmar que, por fin, la novela contemporánea está protagonizada por Sancho Panza. Es decir, en Gregorio Olías tenemos al personaje sin ninguna característica que le haga especial, al contrario de lo que sucedía, por ejemplo, con la excepcional belleza de Ana Ozores, que la hacía destacar por encima de su marido o de sus rivales femeninas. Gregorio Olías es el hombre completamente desprovisto de excelencia.

Retomamos ahora una cita de Girard para insistir sobre la importancia que tiene en nuestro análisis la disolución de la pretensión de excelencia en el personaje protagonista de la novela occidental. Girard nos decía que :

Les lecteurs romantiques n’ont guère vu dans le roman que l’opposition entre Don Quichotte l’idéaliste et le réaliste Sancho. Cette opposition est réelle mais secondaire: elle ne doit pas nous faire oublier les analogies entre les deux personnages. (Girard 1961)

Ahora que el idealista irredimible es finalmente el prosaico Sancho Panza, la evolución que comenzara con Cervantes se ve en cierto modo culminada, tal como quedó enunciado al final del *Quijote* de 1615. La ausencia de rasgos distintivos en Gregorio nos

puede ayudar a comprender la universalidad de la afección de Don Quijote. De hecho, los esfuerzos por distinguirse de Gregorio lo asemejan a todos los demás protagonistas de las novelas que han sido objeto de nuestro estudio. Por lo tanto, consideramos que el análisis del personaje de Gregorio, como este de Gonzalo Hidalgo Bayal, en su ensayo sobre Luis Landero publicado en 2005 en la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, hacen suya, sin saberlo, la pretensión de especificidad, condenada al fracaso, del mismo protagonista de *Juegos de la edad tardía*. Respecto a los personajes de Landero, Bayal nos dice que

En un claro caso de individualización levantado sobre sus inofensivas manías, adquieren identidad y significación individual justamente en la conciencia de sus insignificancias. (Hidalgo Bayal 2005: 127)

Donde este autor ve el triunfo de la “identidad y la significación individual” nosotros vemos precisamente la pérdida de identidad individual y una significación universal. Ello nos lleva a refutar otra de las interpretaciones de este crítico de la *Juegos de la edad tardía*, cuando dice que la novela de Landero permitiría llegar a la conclusión de que “la vida verdaderamente real es la ficticia” y que la obra sería una suerte de apología de “la grandeza y superioridad de la ficción” (Hidalgo Bayal 2005: 119). Y sin duda es posible extraer una conclusión así si optamos por desarrollar una lectura romántica de la obra, que sería hasta cierto punto legítima porque nuestra civilización, el personaje y probablemente el autor beben de una tradición romántica en la misma medida en que beben de una tradición escéptica:

El afán no es solo un ejercicio de filosofía rural ni una ética doméstica de la felicidad, sino el razonamiento de un propósito literario, una apología de la literatura, un método de composición y una propuesta de lectura. A esta extensa idea del afán, tan noblemente cervantina, responden las dos novelas de Landero y responderán, probablemente, las que siga escribiendo. (Hidalgo Bayal 2005: 118)

Pero nosotros reivindicamos ahora la lectura opuesta, en la que los fracasos de Gregorio, junto a los de tantos otros personajes, nos permiten reparar en otra filosofía posible, que consideramos más humanista y antisacrificial que la que atribuye a la ficción una “nobleza cervantina”, diametralmente opuesta a la idea de “nobleza cervantina” que nosotros podemos formular.

Pese a sus faltas y carencias, lo cierto es que Gregorio Olías está más cerca, gracias al igualitarismo en ciernes de la sociedad del XX, de la existencia con la que sueña. Al fin y al cabo las tertulias de Madrid y la creación poética están al alcance de la mano del personaje, aunque él las perciba con el aire de irrealidad de esos gigantes del *Quijote* que en realidad eran molinos. Gregorio tiene muchas más posibilidades que Alonso Quijano de actualizar sus sueños, pero demuestra una capacidad nula para conseguir su objetivo. El personaje es tan tierno e inocente como el Estupiñá de *Fortunata y Jacinta* o el marido de Ana Ozores, pero lo cierto es que sufre infinitamente más.

Esto se explica porque el Estupiñá de Galdós vivía en un universo mental infantilizante, en el que su inferioridad con respecto a sus mediadores le permitía renunciar a la pretensión de autonomía y vivir una existencia ordenada y reconfortante. Eso ya no es posible en una modernidad donde cada cual puede aspirar a casi cualquier cosa, y sin embargo la concepción que tiene el sujeto de sus propias posibilidades y su autonomía es enormemente trágica. Gregorio es el nuevo hombre humilde de una España que ha progresado. Su rivalidad con los poetas e intelectuales madrileños de la ciudad en la que vive es el vestigio de la expulsión de sus antepasados de una cierta vida, unos ciertos círculos, que le persigue y se actualiza en él. Gracias a Gregorio, pero también a Julien Sorel o Anita Ozores, a todos los esnobs de Proust y a las intelectuales insatisfechas de Mansfield, descubrimos que la expulsión que el padre o el abuelo de Olías percibieron como contingente podría en realidad ser una expulsión esencial que el sujeto seguirá condenado a experimentar, siempre y cuando se niegue a renunciar a sus sueños de trascendencia a través de lo social. El auge de las redes sociales *millennials* confirman que seguimos ahondando en el error de percepción de los Olías, y hace que parezca necesario concluir que los occidentales no hemos renunciado en absoluto a dichos sueños.

Gracias a este relato de 1989 que se configura en torno a diferencias y brechas reales (pueblo-ciudad, provincia-capital), el autor alcanza el territorio universal de la imposibilidad humana de apagar la sed metafísica individual, que reconcilia la novela con las obras modernas contemporáneas de Girard y de nuestro corpus. El relato de Landero posiblemente sea el más esperpéntico, cómico y antimítico de todos los que hemos estudiado, hasta el punto de que la misma inmensidad de la falla entre los sueños y la realidad de Gregorio nos devuelven al *Quijote*, donde, según Girard, empezó todo. Al mismo tiempo, la poesía de Landero nos permite comprender mejor el conflicto de Ana Ozores y del resto de héroes y heroínas de nuestro corpus, porque en el fondo la aventura de Gregorio es la versión amplificada y esperpéntica de este.

La vivencia que el español tiene de su situación periférica respecto a los centros de poder occidentales (como sucedía con Mansfield), la especial relación que cabría esperar en un novelista español con Cervantes, o tal vez la “llaneza” de carácter que Galdós nos atribuyó como pueblo, son todos elementos que podrían explicar la vivencia negativa del deseo del personaje de Gregorio Olías y la perspectiva cómica y compasiva que adopta Landero a la hora de abordar el afán. Las mismas razones podrían haber asimismo facilitado esta transición desde Alonso Quijano hasta Sancho Panza-Gregorio Olías. En cualquier caso, la conversión novelística que descubre al artista la naturaleza mimética del deseo es evidente en la perspectiva de Landero.

Es, de hecho, más fácil comprender los postulados de Girard en un mundo ficcional como el de *Juegos* que en el mundo ficcional de Proust. Y sin embargo, la ternura que nos suscitan los perdedores hace que la aventura de Gregorio corra el riesgo de ser interpretada como la más digna de todas las gestas (ya lo hemos visto en la crítica de Bayal), como ha sucedido históricamente con Alonso Quijano. Para evitar caer de nuevo en la idolatría contra la que nos previene la mejor tradición literaria, podemos recurrir al aspecto ético de la revelación cristiana, que consiste en descubrir el profundo error de partida que supone sustituir al verdadero hombre por su imagen idealizada, por un fetiche, por un ídolo, o por un rival demoníaco y omnipotente. El ser humano del Nuevo Testamento es digno por el mero hecho de ser hombre, y es por ello que Cervantes nos recordaría, según Girard, que Alonso Quijano se equivoca y que, además, es un peligro andante. Nótese, no obstante, la similitud en el enfoque de Antonio Prete en su descripción de la novela de Cervantes con la interpretación de Landero llevada a cabo por Bayal:

(...) será Cervantes, con su hidalgo dulcemente loco, el que señale una distancia que es percepción de la cambiante uniformidad y equivalencia del mercado, del mundo nuevo como mercado. Una distancia que, partiendo de la nostalgia de la caballería, del deber de imitar y sustituir a Amadís, convirtiendo, en definitiva, lo novelesco en una ética de la acción y lo imposible en una aventura cotidiana, acaba transformando esa nostalgia en una obra nueva: la obsesión del modelo se trastoca con la invención más inesperada, el mundo perdido se torna vida de un personaje que cabalgará, inimitable y sabiamente loco, por los caminos impracticables de los nuevos tiempos. Don Quijote, en el que parece recogerse y renovarse la novela europea y mediterránea, se encuentra también en el umbral de la modernidad: con su agridulce alteridad, con su fantasioso camino en el “autre monde” que es la escritura. (Prete 2002: 16-17)

Bayal, en el mismo artículo ya citado, concluye por su parte lo siguiente:

Así, demostrada con las leyes de la lógica literaria y asentada la certeza de que la única forma de ser mejor es vivir en la ficción y alimentar ficciones imposibles, de que ser es representar, de que la confusión de vida y ficción es la única garantía de felicidad personal, los caminos podrían multiplicarse. (Hidalgo Bayal 2005: 119)

Por nuestra parte, y como resultado de nuestra adopción de una perspectiva giradiana, hemos intentado tomar distancia de la tendencia crítica a idolatrar al hombre enajenado (de “la confusión de vida y ficción” como “única garantía de felicidad personal”). Principalmente, porque creemos que el bonito sueño de trascendencia a partir de este u otro ídolo secular oculta el mecanismo en función del cual se generan las víctimas. Afortunadamente, este análisis comparado nos ha facilitado reparar en valiosas advertencias contenidas en las novelas estudiadas sobre la peligrosidad de encumbrar el ensueño, el mito y la ficción en detrimento del ser humano y su prosaica insuficiencia esencial. Y gracias a Girard, hemos podido dar la importancia que se merece al pasaje de *Fortunata y Jacinta* en que Jacinta, ante el monumento que glorifica una batalla en pro de la raza española, nos recuerda la delgada línea que separa al héroe comunitario del asesino, en una instancia en que la misma llaneza del español, cuya vertiente negativa ya hemos considerado, se pone esta vez al servicio de la moral católica para denostar categóricamente la violencia:

Sí, hijo de mi alma; porque aquellos brutos..., no me vuelvo atrás..., hicieron una barbaridad. Bueno, llámalos héroes si quieres, y cierra esa boca, que te me estás pareciendo al Papamoscas de Burgos. (Pérez Galdós 1982: 75)

Concluiremos diciendo que las obras literarias de nuestro corpus participan, aunque no en la totalidad de sus planteamientos y sin duda no desde todos los ángulos interpretativos, de la unidad que Girard atribuye a su corpus. Otra cuestión es la explicación última de dicha circunstancia. Girard no dudó en atribuir tal unidad a lo que vendría a ser una inspiración profética de los grandes novelistas:

Ma conception de la littérature rejoint cette vision absolue de la conversion, en ce que les formes les plus extraordinaires de création littéraire ne sont pas, selon moi, l'œuvre du seul talent inné, du pur don de la création littéraire, même si ce don existe. Elles ne sont pas non

plus l'œuvre d'une habilité technique, même si aucun écrivain ne peut être vraiment bon si sa technique n'est pas au point. (Girard 2010b: 194)

Nosotros consideramos que no puede ser sino un acto de fe considerar la reivindicación de la autonomía del individuo más allá de la vanidad y de los espejismos del deseo como el producto de una suerte de epifanía religiosa. Más científico resultaría, tal vez, atribuir la evolución de la narrativa occidental a la propagación de un mensaje, católico sin duda en su esencia, de literato a literato, a partir del legado humanista y desmitificador que define a nuestra civilización y que, eso sí, tiene su punto de partida más evidente en el texto bíblico, esencial en las bases del imaginario antropológico occidental²¹. No obstante, la verdad sobre el funcionamiento de la psique humana podría tal vez darse en un autor a partir de su observación de la vida y las relaciones sociales occidentales, del devenir de la misma historia y de las injusticias flagrantes que se han cometido contra los diferentes chivos expiatorios de cada época, alcanzando así una dimensión ética que coincidiría en algunos puntos fundamentales con la doctrina religiosa. Podría tratarse incluso de una cualidad de ciertas mentes especialmente dotadas para el arte que, incluso a un nivel donde lo formal vendría al encuentro de lo antropológico, percibirían la incongruencia entre la categorización estricta del lenguaje corriente, transmisor de una cierta estratificación social, y la verdadera experiencia de las víctimas y los marginados. Eso sí, es innegable que resulta lícito reivindicar el texto evangélico como el primer texto en la historia de la Humanidad que adoptó tal perspectiva, y que es posible concluir que su profundo calado ha debido de facilitar a los autores occidentales el cuestionamiento de la sociedad, la subversión y la labor humanista de los que han hecho gala y por los que han pasado a la historia.

Por último, nos atreveremos también a afirmar que ha quedado demostrado lo fácil que resulta generar ídolos y condenar estamentos sociales o a individuos tanto en el arte

²¹ Creemos que el mensaje antisacrificial del Evangelio que ha sido objeto de nuestro interés en estas páginas merece ser introducido en la conversación cultural en torno a la pregunta “¿qué es la cultura europea?”, que, como nos recordaba César Domínguez Prieto en 2010, ha cobrado una especial relevancia en los últimos años “en el marco de la integración europea”, pero que hasta el momento en que este autor publicó su artículo “Novela, cosmopolitismo e integración europea” solo se había estudiado en su “dimensión institucional, fundamentalmente a partir del tratamiento legal de la cultura europea en los tratados fundadores”. Coincidimos con Domínguez Prieto en que “no tenemos aún, por tanto, una idea clara de qué significa la europeización en términos culturales, y menos aún literarios” (Domínguez Prieto 2010: 192-193), tampoco en 2017. Las consecuencias políticas de esta noción difusa e insatisfactoria del significado de la europeización se han hecho patentes en el pasado más reciente, lo cual demuestra la relevancia que tenía la pregunta que Domínguez Prieto planteaba en 2010, y lo determinante que hubiera podido llegar a ser para las instituciones europeas el haber podido aportar y consolidar una respuesta o respuestas de suficiente calado.

como en el ejercicio de lectura y en la labor crítica. Nosotros hemos pretendido evitar hacerlo, y hemos querido recuperar la reivindicación de la víctima y el rechazo a la violencia que Girard convirtió en claves de lectura, para hacer justicia tanto al texto bíblico que forma parte de nuestra herencia como a los novelistas que han recogido su testigo o adoptado una perspectiva análoga. Literatura y vida, creación individual y sociedad, ética y estética confluyen finalmente para conducirnos a una reflexión (a un autoconocimiento) sobre quiénes somos y el mundo que nos rodea.

Bibliografía

Obras de René Girard

Girard, R. (1976) *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Edición española consultada: Girard, R. (1985) *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama. Título original *Mensonge romantique et verité romanesque* (primera publicación original 1961).

Girard, R. (1990) *Shakespeare. Les feux de l'envie*. París: Grasset.

Girard, R. (1995) *La violencia y lo sagrado*. 2ª edición. Barcelona: Editorial Anagrama. Primera edición original 1972.

Girard, R. y Treguer M. (1996) *Quand ces choses commenceront*. París: Arléa.

Girard, R. y Williams, J. G. (1996) *The Girard reader*. New York: Crossroad.

Girard, R. (2009) *La anorexia y el deseo mimético*. Barcelona: Marbot ediciones.

Girard, R. (2010a) *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. 6ª edición. París: Grasset.

Girard, R. (2010b) *La conversion de l'art*. París: Flammarion.

Girard, R. (2010c) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. 13ª edición. París: Grasset. Primera edición 1978.

Girard, R. (2006) *Los orígenes de la cultura*. Madrid: Trotta.

Girard, R. y Chantre, B. (2011) *Achever Clausewitz*. París: Flammarion.

Obras literarias

Alas, L. “Clarín” (2005) *La Regenta*. Madrid: El País. Primera edición original 1884-1885.

Bernhard, T. (1985) *Helada*. Madrid: Alianza Tres. Primera edición original 1963.

Cervantes, M. (1615) El curioso impertinente, capítulos 33-35 de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Francisco de Robles.

Conrad, J. (2013) *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Juventud. Primera edición original 1899.

Dostoiesvski, F. (2003) *Memorias del subsuelo*. Madrid: Cátedra. Primera edición original 1864.

Dostoievski, F. (2006) *El eterno marido*. Madrid: Alianza. Primera edición original: 1870.

Dostoiesvski, F. (2011) *Los demonios*. Madrid: Alianza Editorial. Primera edición original 1871.

Flaubert, G. (2011) *La educación sentimental*. Barcelona: Random House Mondadori. Primera edición original 1869.

Grass, G. (1999) *El tambor de hojalata*. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. Primera edición original 1959.

Joyce, J. (1984) *Ulises*. 5ª edición. Barcelona: Lumen. Primera edición original 1922.

Landero, L. (2007) *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets. Fecha de edición original 1989.

Mann, T. (2009) *La montaña mágica*. Barcelona: EDHASA. Primera edición original 1924.

Mansfield, K. (2006a) *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.

Mansfield, K. (2006b) *Journal of Katherine Mansfield*. London: Persephone Books. Primera edición original 1927.

Marsé, J. (2009) *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Debolsillo. Primera edición 1966.

Maupassant G. (1983) *Bel Ami*. París: Albin Michel. Primera edición original 1885.

Pérez Galdós, B. (1982) *Fortunata y Jacinta*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Orbis. Primera edición original 1887.

Proust, M. (2012) *A la busca del tiempo perdido*. Madrid: Valdemar. Primera edición original 1913-1927.

Shakespeare, W. (2005) *The Complete Works*. 2ª edición. Nueva York: Oxford University Press.

Wilde, O. (1995) *De profundis*. Barcelona: Edicomunicación S.A. Primera edición original 1905.

Teoría y crítica

Abrams, M. H. (1971) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York: Oxford Univ. Press.

Aglietta M. y Orléan, A. (1982) *La violence de la monnaie*. París: PUF.

Alberg, J. (2013) *Beneath the Veil of the Strange Verses*. East Lansing: Michigan State University Press.

Anselmi, G. M. (2002) *Mapas de la literatura europea y mediterránea*. Barcelona: Crítica.

Bandera, C. (1997) *El juego sagrado*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Bell, M. (1999) The metaphysics of Modernism. En: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ed. por Levenson M. Cambridge: Cambridge University Press, 9-32.

Bianchi, A. y Levinas, E. (1995) Entrevista: Le philosophe et la mort. En *Alterité et Transcendence* de E. Levinas (157-183).

Bourdieu, P. (1996) *Les règles de l'art*. París: Seuil. Edición española utilizada:

Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Boyle, N. (2005) *Sacred and Secular Scriptures. A Catholic Approach to Literature* Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Carvenali, B. (2013) Girard-Bourdieu: les origines augustinienes d'une affinité anthropologique. En: Viard, ARM, CIELAM (eds.), coloquio Girard-Bourdieu: des affinités méconnues? Celebrado el día 18 de junio de 2013 en BnF site Richelieu, París. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PV4F6Hz4Qs4&t=2799s>

Chambers, R. (2011) Concerning Metaphor, Digression and Rhyme (Fetish Aesthetics and the Walking Poem). En: *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*. Ed. por Grohmann, A., Wells, C. London: Palgrave Macmillan, 49-63.

Chantre, B. (2013) Introducción. En: Viard, ARM, CIELAM (eds.), coloquio Girard-Bourdieu: des affinités méconnues? Celebrado el día 18 de junio de 2013 en BnF site Richelieu, París. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PV4F6Hz4Qs4&t=2799s>

Chantre, B. y Goodhart, S. (eds.) (2013), seminario René Girard - Emmanuel Levinas: du sacré au saint. Celebrado el 4 noviembre 2013 en École Normale Supérieure. París. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9Ne0cKPe0nU&t=2403s>

Chavanis, C. et Levinas, E. (1995) Entrevista: Violence du visage. En *Alterité et Transcendence* de E. Levinas (171-170).

Chia-Rousseau, M. (2016) Lolita and Mimetic Desire. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 23 (1), (Spring 2016) 137-154.

Cunliffe, W. Gordon (1969) *Günter Grass*. New York: Twayne Publishers.

De Gaultier, F. J. (1902) *Le Bovarisme*. París: Mercure de France.

Domínguez Prieto, C. (2010) Novela, cosmopolitismo e integración europea. *Oihenart*, 25, 189-198.

Dupuy, J.P. (2013) Girard vers Bourdieu: ce qui doit rester caché. En: Viard, ARM, CIELAM (eds.), coloquio Girard-Bourdieu: des affinités méconnues? Celebrado el día 18 de junio de 2013 en BnF site Richelieu, París. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Pv4F6Hz4Qs4&t=2799s>

Durkheim, É. (2002) *La educación moral*. Madrid: Ediciones Morata.

Durkheim, É. (2016) *Las reglas del método sociológico y otros escritos*. Madrid: Alianza editorial.

González Hernández, D. (2016) *René Girard, maestro cristiano de la sospecha*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier.

González Herrán, J. M. (2007) Ana Ozores, La Regenta: Escritora y escritura. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- Grass, G. (2003) *Artículos y opiniones*. Barcelona: Debolsillo.
- Gullón G. (2005) Galdós, escritor moderno: una mirada crítica actual (1987) a *Fortunata y Jacinta* (1887). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Hanson, C. and Gurr, A. (1981) *Katherine Mansfield*. New York: St. Martin's Press.
- Hayat, P. (1995) Introducción. En *Alterité et Transcendence* de E. Levinas (9-23). Montpellier: Fata Morgana.
- Heidegger (2016) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- Hernández, I. y Sabaté, D. (2005) *Narrativa alemana de los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis.
- Hidalgo Bayal, G. (1995) La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero). *Cuadernos hispanoamericanos*, 535, 113-129.
- Kristeva, J. (1991) *Strangers to Ourselves*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Lagarde, F. (1994) *René Girard ou la christianisation des sciences humaines*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Levinas, E. (1992) *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*. París: Kluwer Academic Livre de Poche.
- Levinas, E. (1995) *Alterité et Transcendance*. Montpellier: Fata Morgana.
- Lissorgues, Y. (2009) Heterodoxia y religiosidad: Leopoldo Alas (Clarín), Unamuno, Machado. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Maldonado Alemán, M. (2006) *Günter Grass*. Madrid: Síntesis.

Marcus, B. (2006) Misery loves nothing. The inimitable Thomas Bernhard. *Harper's*, Noviembre, 88-94.

Martínez-Falero Galindo L. (2015) Matar al bufón. *Artesycosas* [en línea]. Disponible en <http://artesycolas.com/2015/01/matar-al-bufon/> [consulta: 1 de febrero de 2017].

Middleton Murry J. (1935) *Between Two Worlds: An Autobiography*. Londres: J. Cape.

Middleton Murry, J. (2006) Introducción. En *Journal of Katherine Mansfield* de K. Mansfield (7-16). Londres: Persephone Books. Primera edición original 1927.

Musil, R. (2010) *El hombre sin atributos*. Barcelona: SEIX BARRAL.

Nietzsche, F. (2006) *Nihilismo: Escritos póstumos*. Barcelona: Ediciones Península.

Nováčková, Z. (2011) *The Development of Mimetic Desire towards Latent Conflict in the Work of Katherine Mansfield*. Tesis doctoral no publicada. Praga: Charles University.

Pérez Galdós, B. (2013) Discurso de entrada a la Academia (La sociedad presente como material novelable). Madrid: Real Academia Española, Biblioteca Nueva. Discurso original 1897.

Prete, A. (2002) Introducción. En *Mapas de la literatura europea y mediterránea*. Ed. por G. M. Anselmi. Barcelona: Crítica.

Ribera, L. (2015) El eterno marido que no sabía amar. Un parásito del deseo en la novelística de Dostoievski. En: Campillo, A. y Manzanero, D. (eds.) *Los retos de la Filosofía en el siglo XXI*. I Congreso internacional de la Red española de Filosofía. Celebrado el 3-5 septiembre 2014 en Universitat de València. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 21-33.

Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*. París: Seuil.

Rizzolatti, G. (2005) [entrevista realizada por A. Boto] En: *El País*, 19 de octubre de 2005. Recuperado de

http://elpais.com/diario/2005/10/19/futuro/1129672806_850215.html

Schopenhauer, A. (2016) *El mundo como voluntad y representación*. Reino Unido: Createspace Independent Publishing Platform.

Sellier, P. (1984) Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? *Littérature*, 55, 3, 112-126.

Sobejano, G. (1986) La inspiración de Ana Ozores. *Anales Galdosianos*, 21, 223-239.

Trousson, R. (2001) *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Ginebra : Droz.

Vilanova A. (ed.) (1985) "Clarín" y su obra en el Centenario de *La Regenta*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Vilanova, A. (2001a) [entrevista realizada por I. Echevarría] En: *Babelia*, 27 de diciembre de 2001. Recuperado de

http://elpais.com/diario/2001/12/29/babelia/1009585028_850215.html

Vilanova, A. (2001b) *Nueva lectura de "La Regenta" de Clarín*. Barcelona: Anagrama.